

Peer Trilcke (Hrsg.)

FONTANES MEDIEN

Fontanes Medien

Fontanes Medien

Herausgegeben von
Peer Trilcke
im Auftrag des Theodor-Fontane-Archivs

DE GRUYTER

Diese Veröffentlichung wurde aus Mitteln des Publikationsfonds für Open-Access-Monografien des Landes Brandenburg gefördert.

This publication was supported by funds from the Publication Fund for Open Access Monographs of the Federal State of Brandenburg, Germany.

ISBN 978-3-11-073810-0
e-ISBN (PDF) 978-3-11-073323-5
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-073330-3
DOI https://doi.org/10.1515/9783110733235



Library of Congress Control Number: 2022940913

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.

publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston.
Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.
Redaktion: Christine Hehle

Einbandabbildung: Patricia Müller | weite Kreise [visuelle Kommunikation]
Satz: Dörlemann Satz, Lemförde
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck
www.degruyter.com

Inhalt

VIII Medien der Rezeption

Letzte Seite

Anhang

Peer Trilcke

„Die Spatzen quirilierten auf den Telegraphendrähten“

Vorwort

> *Berlin, Spenersche Zeitung, 15. Januar 1820*. Mit dem schuldbewussten Vermerk „(Verspätet)“ gibt Louis Henri „Fontane, Apotheker in Neu-Ruppin“, unter der Überschrift „Entbindungs-Anzeige“ die Geburt seines Sohnes Theodor Fontane am 30. Dezember 1819 „ergebenst“ bekannt.
>
> *Manchester, Art Treasures Exhibition, Anfang Juli 1857.* Nach langen Aufenthalten („7 Stunden noch mal drin abgerackert“) in der womöglich größten Kunstausstellung der Welt verfasst Fontane einen Zeitungsartikel über die britischen Landschaftsmaler, darunter William Turner: „er schien mit Licht malen zu wollen.“
>
> *Bad Ems, im Salon einer „reizenden kleinen Villa“, spätes 19. Jahrhundert*. Kurz bevor Effi Briest einen sorgsam kuvertierten und versiegelten Brief liest, durch den ihre Eltern sie verstoßen werden, entdeckt ihre Tischnachbarin, Geheimrätin Zwicker, „zwei Friseuranzeigen“ und freut sich über die „Preisermäßigung von Shampooing“.
>
> *Berlin, Potsdamer Straße 134c, 30. Dezember 1889.* Ein Bote vom „Berliner Haupt-Telegraphenamt“ übergibt „Herrn Theodor Fontane“ ein Telegram aus „Münster Westf“, gesendet von Theodor Fontane jun., der im Namen der „Kinder“ die Verse übermittelt: „Die Künstler, Presse und Theater / Den Dichter feiern, nicht den Vater“.

Theodor Fontanes Werk und sein Leben erzählen lauter Mediengeschichten. Auch deshalb lassen sich beide, Werk wie Leben, kaum angemessen verstehen, wenn man sie nicht in wirksamen Beziehungen zu all den Medien und medialen Praktiken begreift, die im 19. Jahrhundert zu jener „Verwandlung der Welt“ (Jürgen Osterhammel) beigetragen haben, als deren Protagonist, Zeuge und Chronist Fontane gilt. Medien sind dabei nicht nur Themen der Werke Fontanes oder Werkzeuge seines Lebens und Schreibens. Sie sind auch Agenten der Öffentlichkeiten, in denen er sich bewegte, sie bestimmen die Spielräume seines Weltwissens, formatieren seine Kommunikationspraktiken, begründen seine implizite Poetologie eines ‚medialen Realismus‘, ermöglichen und bedingen bis heute die Überlieferung und Rezeption seiner Autorschaft; und vieles mehr.

Fragen nach den Medien, den Medienpraktiken und den Medialitäten von Werk und Leben Fontanes haben entsprechend in den letzten Jahren zu einer paradigmatischen Erweiterung der Fontane-Forschung geführt. Stand etwa Rudolf Helmstetters wegweisende Arbeit über *Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblatts* (1997) Ende der 1990er Jahre noch nahezu allein auf weiter Flur, hat sich spätestens seit den 2010er Jahre ein ganzes Feld unterschiedlicher Ansätze entwickelt: Intermedialitätstheorien und Mediendiskursgeschichte, Periodical Studies und Schreibpro-

https://doi.org/10.1515/9783110733235-001

zessanalyse, Material Media Studies und Kulturtechnikforschung haben Einzug in die Fontane-Forschung gehalten, die zugleich – flankiert von einer medienreflexiven Textgenetik – mit der Edition nicht-literarischer Materialkomplexe die Grundlagen für eine erhebliche Erweiterung der Forschungsgegenstände geschaffen hat. In der Folge differenzierte sich auch das Fontane-Bild, wurde vielfältiger, reicher. Dem Schriftsteller, Wanderer und Publizisten traten so nicht nur der Journalist und der Kritiker an die Seite; Fontane erscheint heute darüber hinaus als Medienarbeiter, als „Projektexistenz [...] in einer sich rasant verändernden Medienlandschaft" (Iwan-Michelangelo D'Aprile) oder gar als „Germany's first remix artist" (Petra McGillen).

Das Jubiläumsjahr 2019, in dem der 200. Geburtstag Fontanes gefeiert wurde, hat auf eindrucksvolle Weise dieses Bild des Medienarbeiters ins öffentliche Bewusstsein gebracht. Der internationale Kongress „Fontanes Medien (1819–2019)", den das Theodor-Fontane-Archiv der Universität Potsdam anlässlich dieses Jubiläums veranstaltete und dessen Vorträge die Grundlage des vorliegenden Sammelbandes bilden, sollte dabei als Zwischenresümee und Impulsgeber zugleich dienen: Er sollte die lebendige Forschung der medienwissenschaftlich informierten Literaturwissenschaft zu Fontane zusammenbringen, vernetzen, bündeln und zugleich diskursive Räume eröffnen, in denen neue Forschungsperspektiven erprobt werden konnten.

Die im Folgenden versammelten Aufsätze dokumentieren den Kongress, ohne ihn abbilden zu können oder auch nur zu wollen. Geblieben sind die Ziele: Zum einen bringt der Band möglichst unterschiedliche Ansätze medienliteraturwissenschaftlichen Forschens zu Fontane zusammen, zum anderen ergänzt er die Medien-Frage nach der historischen Kontur und dem historischen Kontext von Werk und Leben Fontanes um Studien zur Mediengeschichte der Fontane-Rezeption; und schließlich öffnet er sich im Kapitel „Display: Fontane" für die gestaltende und künstlerische Intervention. – „Der Rauch stand in der stillen Luft, die Spatzen quirilierten auf den Telegraphendrähten", zitiert der von Heike Gfrereis herausgegebene Katalog zur Ausstellung *fontane.200/Autor* Anja Kampmann, die damit den *Stechlin* zitiert. „Wie schön", lautet im *Stechlin* die Replik.

* * *

Der internationale Kongress „Fontanes Medien (1819–2019)" war ein schönes Ereignis, lebendig, intensiv, quirilierend. Er war zudem das bis heute letzte Großereignis der Fontane-Forschung; kaum war das Fontane-Jahr vorbei, traf die Pandemie uns alle. Dass dieses Ereignis möglich war, ist Vielen zu verdanken: Dem Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kultur des Landes Brandenburg und der damaligen Ministerin Martina Münch vor allem. Darüber hinaus dem Leiter des *fontane.200/Büros*, Hajo Cornel, und den damaligen Geschäftsführer:innen der Brandenburgischen Gesellschaft für Kultur und Geschichte, Brigitte Faber-Schmidt und Kurt Winkler.

Besonderer Dank gilt der Universität Potsdam, vor allem dem Präsidenten Oliver Günther, dem Kanzler Karsten Gerlof und dem damaligen Dekan der Philosophischen

Fakultät, Thomas Brechenmacher. Die wissenschaftliche Qualitätssicherung des Kongressprogramms übernahm dankenswerterweise ein Programmkomitee, bestehend aus Thomas Brechenmacher, Heiko Christians, Andreas Köstler, Fabian Lampart, Petra McGillen, Natalie Moser, Rolf Parr und Claudia Stockinger. Die Durchführung des Kongresses meisterte das beste Team der Welt, die Mitarbeiter:innen des Theodor-Fontane-Archivs: Neben den für den Kongress besonders verantwortlichen Mitarbeiter:innen Juliane Heilmann und Rainer Falk waren das damals Luisa Billepp, Maria Brosig, Anna Busch, Hendrikje Friedrich, Kristina Genzel, Allyn Heath, Lisa Kalkkuhl, Tabea Klaus, Albulena Krasniqi, Mona Mia Kurz, Klaus-Peter Möller, Di'Lâra Odag, Anke Reintsch, Peter Schaefer, Sabine Seifert, Anneke Siedke, Ursula Wallmeier und Christian Ziesmer.

Die Organisation des Kongresses zu jeder Zeit im Griff hatte dessen wissenschaftliche Koordinatorin, Anna-Marie Humbert, der ich von Herzen zu Dank verpflichtet bin, ebenso wie Christine Hehle, die als Redakteurin diese Publikation betreut hat. Marcus Böhm, Stella Diedrich und Andre Horn vom Verlag Walter De Gruyter danke ich für die ausgezeichnete Zusammenarbeit. Dass der Band, auch dank einer großzügigen Förderung durch den „Publikationsfonds für Open-Access-Monografien des Landes Brandenburg", frei verfügbar im Netz erscheinen kann, freut mich besonders.

Peer Trilcke
Potsdam, 12. Juli 2022

Prolog

Rolf Parr

Theodor Fontane – kommunizieren, produzieren und publizieren in vernetzten Medien

1 Fontane und die Medien

Von Niklas Luhmann (1996, 9) stammt das vieldiskutierte Diktum, dass wir alles das, was wir „über unsere Gesellschaft, ja über die Welt, in der wir leben, wissen", letzten Endes vermittelt durch Medien wissen. Wollte man das auf den Forschungsgegenstand Theodor Fontane beziehen, dann müsste man – Luhmann etwas abwandelnd – sagen, dass wir alles, was wir über den genauen Medienbeobachter, den intensiven Mediennutzer, den berufslebenslangen Medienmacher Fontane, über sein Schreiben und seine Zeit wissen und noch in Erfahrung bringen wollen, auch im Licht der zeitgenössischen Medien sehen müssen.

Denn die neuen Medien der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – von der Postkarte über das Telegramm bis zur Rohrpost, vom optischen über den elektrischen Telegrafen bis hin zum Telefon, vom Diorama und Panorama über die Fotografie und die Laterna magica bis hin zu den im öffentlichen Raum projizierten, ineinander übergehenden Nebelbildern – sie alle bringen immer auch neue Formen der Kommunikation mit sich (vgl. Sagarra 2000). Mit Blick auf Fontane und sein Werk ist daher zu fragen, was mit den jeweils neuen Medien neu gedacht und dann literarisch neu genutzt bzw. journalistisch neu und anders reflektiert werden kann, kurz: wie das wechselseitige Verhältnis von technisch-medialen Entwicklungen, Kommunikationsprozessen, ästhetisch-literarischen Konzepten sowie den produzierten und dann publizierten Texten ganz verschiedener Art bei Fontane aussieht.

Wie etwa macht sich der Umschlag von Face-to-Face- zu massenmedialer Kommunikation in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in den Rahmenbedingungen der literarischen Produktion Fontanes bemerkbar? Wie schlagen sich neue technische Medien jenseits ihrer bloßen Thematisierung und auch jenseits der Produktion und Distribution von Literatur sowie der Kommunikation über Literatur bis in die ästhetischen Strukturen der verschiedenen von Fontane genutzten Textsorten nieder? Welche Funktion erfüllen solche technischen Errungenschaften wie Eisenbahn und Dampfschiff jenseits der des Transportmittels etwa auch als Übertragungsmedien und bei der Konstruktion solch mentaler Räume und Karten, wie sie Fontane immer wieder entworfen hat? Wie bewältigt Fontane das durch die medialen Neuerungen seiner Zeit auch neu und stark vermehrt zur Verfügung stehende Wissen? Und schließlich: Wie und warum thematisiert er welche Medien in seinen Erzähltexten (vgl. zu Briefen in den Romanen Fontanes Schmidt-Supprian 1993; Graevenitz 2014, 618–622)?

https://doi.org/10.1515/9783110733235-002

Ausgehend von Fragen wie diesen, die ein einzelner Beitrag nicht alle wird beantworten können, soll im Folgenden ein erster, notwendigerweise unvollständig bleibender Versuch unternommen werden, das Forschungsfeld ‚Fontane und die Medien' in einigen Grundlinien des Kommunizierens, Produzierens und Publizierens zu kartografieren.

Dazu werden erstens einige wichtige Forschungsfelder auf der Folie des gesellschaftlichen Wandels in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts skizziert, die charakterisiert ist durch Bevölkerungswachstum, Technisierung und in deren Folge Industrialisierung, durch Ausdifferenzierung der sozialen Schichten und Milieus, die an die Stelle der vormaligen Stände treten, sowie durch Kommerzialisierung und damit Kapitalisierung nahezu aller gesellschaftlichen Teilbereiche. In einem zweiten Schritt wird dann gefragt, wie Fontane mit dem durch die neuen medialen Entwicklungen verfügbar gewordenen Weltwissen umging, bevor drittens zur Thematisierung von Medien in seinen Erzähltexten übergegangen wird. Das geschieht, indem synchrone Schnitte und Einzelanalysen mit der Darstellung diachroner Entwicklungslinien verknüpft werden, und zwar so, dass Konstellationen untereinander vernetzter und somit zusammenwirkender Medien sichtbar werden, wie sie der vierte Abschnitt zu medial hergestellten Raum-Zeit-Gefügen in den Blick nimmt. Man könnte hier auch von medialen Dispositiven sprechen oder – angesichts des wechselseitigen Bezugs aufeinander – von Medienverbünden *avant la lettre*, können die gängigen Versuche der Klassifizierung von Medien wie etwa die Aufteilung in ‚Medien der Bewegung im Raum' (Postkutsche, Eisenbahn, Droschke, Dampfschiff), ‚Medien der Kommunikation' (Brief, Postkarte, Telegramm, Rohrpost, Telefon), ‚Bildmedien' (Gemälde, Stich, Lithografie, Skulptur, Denkmal, Landkarte, Fotografie, Panorama, Theater), ‚Publikationsmedien' (Zeitung, Zeitschrift, Rundschauzeitschrift, Familienzeitschrift, Monatsschrift, Anthologie, Album, Buch) doch immer nur zu punktuellen, wenn auch wichtigen und wertvollen Befunden führen.

Zu den angesprochenen Medien-Konstellationen, mit denen hier versucht werden soll, ein wenig über Einzelmedien-Analysen hinauszugehen, gehören unter anderem die von Telegrafenleitung, Telegramm und Rohrpost; die von Brief und Dampfschiff bzw. von Eisenbahn und wiederum Telegraf; die von Zeitung bzw. Zeitschrift, neuen Drucktechniken, schnelleren Distributionswegen und Serialität; aber auch – wie Petra McGillen (2017) gezeigt hat – diejenige von Brief und temporärer Bibliothek. Erst mit Blick auf solche Dispositive mehrerer Medien einschließlich des durch sie erschlossenen neuen Wissens und der damit wiederum entwickelten Raumvorstellungen kann Fontanes „medialisierte Schriftstellerexistenz" (Fischer i.V.) auf der historischen Höhe ihrer Zeit sichtbar gemacht werden. Vielfach scheint Fontane dabei an medialen Übergängen zu stehen (vgl. Gutjahr 2000), wie etwa dem von *noch* auf hermeneutisches Verstehen hin angelegtem Brief zu einem *schon* auf Informationsübertragung hin ausgerichteten, dann dem von Brief zu Telegramm, dem von Brief zu Postkarte und schließlich demjenigen von Telegramm zu Telefon. Der vielzitierte Fontane der Ungleichzeitigkeit(en) ist dies eben auch in medialer Hinsicht (vgl. für Fontanes Briefpraxis Parr 2019).

2 Das Forschungsfeld

Doch zunächst zur medienorientierten Fontane-Forschung, innerhalb derer sich seit der Potsdamer Konferenz 1998 zum 100. Todestag vor allem drei Felder der Korrelation von medien- und zugleich literatur- und kulturwissenschaftlichen Zugriffen auf Werk und Person Fontanes herausgebildet haben, und zwar teilweise mit Blick auf einzelne synchrone Schnitte, teilweise aber auch hinsichtlich der diachronen Entwicklung der Medien in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Zu einem ersten Feld gehören solche Arbeiten, die Fontanes literarische und journalistische Texte in ihrer medialen Umwelt verorten, insbesondere derjenigen der Zeitschriften, Zeitungen und Journale. Diese Arbeiten interessieren sich beispielsweise für die Platzierung und Funktionsweise der Literatur im Diskursgeflecht von Nachrichten und Bildern unter den Bedingungen periodischen und seriellen Erscheinens von Familien- und Rundschauzeitschriften sowie mit Blick auf ein breiter gewordenes, mehr und mehr Unterhaltung erwartendes Lesepublikum (vgl. Windfuhr 1979; Lützen 1981; Günter 2008; Gretz 2011a; Zuberbühler 2012; Stockinger 2018; D'Aprile 2019). Denn für den Verlag von Belletristik manifestierte sich der Wandel der gesellschaftlich-medialen Rahmenbedingungen als Aufspaltung in einen noch nicht für die massenhafte Produktion von Büchern, die „Senkung der Buchpreise" und den „privaten Bucherwerb in größerem Umfang" (Koller 1994, 13) aufnahmefähigen, vielmehr noch stark vom Leihbibliothekswesen geprägten sowie vergleichsweise kleinen Buchmarkt einerseits und einen bereits seit der Jahrhundertmitte prosperierenden neuen Markt für den Vertrieb von illustrierten Familien-, Rundschau-, Monats- und Romanzeitschriften andererseits, die „dem wachsenden Unterhaltungsbedürfnis" (Koller 1994, 15) ihrer Leser entsprachen und die mit der Veröffentlichung von Erzählungen und Novellen sowie dem Vorabdruck von Romanen über mehrere Ausgaben hinweg zudem die ökonomische Grundlage vieler Berufs-Schriftsteller bildeten. Um zu reüssieren, mussten die Zeitschriften ihre Leser gut unterhalten, die jeweiligen Lebens- und Wertvorstellungen nicht zu sehr irritieren, sich hinsichtlich der Abonnentenzahlen rechnen und – um der Tendenz zur Visualisierung nachzukommen – vermehrt Bilder aufnehmen, denen gegenüber die literarischen Texte bisweilen wie „erweiterte Bildunterschriften" (Günter 2007, 47) wirkten. In umgekehrter Blickrichtung waren es Bilder und auch das neue mediale Phänomen Fotografie (dazu Becker 2010; Hoffmann 2011), die in den als Zeitschriftenvorabdrucke erschienenen Erzähltexten thematisiert wurden, wenn auch quantitativ nicht in so großem Umfang, wie man hätte denken können.

Einen zweiten Komplex bilden Untersuchungen, die die Prozessualität der Textproduktion Fontanes von den Schreib-, Recherche- und Publikationsmedien her zu fassen suchen und etwa danach fragen, ob und wie Fontane als Journalist und Belletrist mediengestützt recherchiert bzw. wie er mediengerecht und zugleich die Medien seiner Zeit und das Material, das sie boten, nutzend geschrieben hat und schließlich inwieweit der Journalist, der Kriegsberichterstatter und auch der Kunstkritiker

Fontane dem Belletristen Fontane in beiderlei Hinsicht zugearbeitet haben (vgl. Berbig 1999; Spies 2012; McGillen 2019a; 2019b; Aus der Au 2017, 263–348). In einer anderen Variante begreifen Arbeiten dieser Gruppe Fontanes Texte – unter Umgehung der zu erwartenden Widerspiegelungsmetaphorik, aber weiterhin auf deren theoretischem Boden stehend – als einen „medialen Echoraum“ (Wagner 2019, 12) der Weiterverarbeitung von Informationen über und durch Medien.

Ein drittes Feld umfasst Studien, die diejenigen Kommunikationsmittel, -wege und -gewohnheiten in den Blick nehmen, die das literarische Produzieren und Publizieren Fontanes (einschließlich der medialen Distribution) allererst möglich gemacht haben. Dazu gehören vor allem Untersuchungen zu Fontanes Praxis des Briefeschreibens (vgl. zuletzt Delf von Wolzogen und Köstler 2019; Gabler 2020) und den von ihm – wie im Falle der Arbeit an den *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* – aufgebauten Informationsnetzwerken (vgl. McGillen 2017; 2019b, 11, 257).

Hat man es bei diesen Feldern medienorientierter Fontane-Forschung mit einer Bandbreite zwischen der *Mikro*-Ebene genauer Beobachtung der medialen Routinen und Gewohnheiten und damit auch derjenigen des Medienbewusstseins des Autors Fontane sowie mit der *Meso*-Ebene der Analyse der medialen Rahmenbedingungen für Produktion und Publikation seiner Texte zu tun, so müssen beide mediengeschichtlich noch einmal um eine übergreifende *Makro*-Ebene ergänzt werden, nämlich diejenige der kulturellen, politischen und auch sozialen Entwicklungen und Veränderungen, die über die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hinweg eine solche Quantität und Qualität erreicht hatten, dass Jürgen Osterhammel (2009) seine Geschichte des 19. Jahrhunderts mit *Die Verwandlung der Welt* überschreiben konnte; eine Verwandlung, die nicht zuletzt eine der medialen Entwicklungen und zugleich eine auf der Basis von Medien war.

Die Geschichtswissenschaft hat daher in jüngerer Zeit verstärkt nach dem Zusammenhang von Medien- und Globalgeschichte gefragt und eingefordert, „Medien als primäre Infrastrukturen des globalen Wandels ernst zu nehmen und sich der besonderen medialen Grundierung der Globalisierung bewusst zu werden“ (Berten 2010). Dabei wurde von einer starken Korrelation zwischen der Etablierung neuer medialer Techniken und Globalisierungsschüben ausgegangen und für die neuen „Flows of Information“ unter anderem auf die Telegrafie und solche medialen Textformate wie das Telegramm verwiesen (vgl. u. a. Wenzlhuemer 2010a; 2010b; 2011a; 2011b; 2012; 2016). Die Gemeinsamkeit in der medialen Entwicklung sah man in der Vernetzung und damit Verdichtung der Welt, und zwar in zeitlich-räumlicher Hinsicht durch Beschleunigung und damit verkürzte Kommunikationswege,[1] was wiederum auch auf die Produktion und Distribution solcher Printmedien wie Zeitung, Zeitschrift und Buch zurückwirkte. Als Effekt brachten diese Entwicklungen ein Gefühl der Gleichzei-

1 Vgl. Holtorf 2013, der seine Untersuchung nach „Konstruktionen des Raums“, „Aporien der Beschleunigung“ und „Ökonomien der Globalisierung“ gliedert.

tigkeit von Disparatem und – was die räumliche Dimension angeht – zugleich ein Globalitätsbewusstsein (im Sinne von ‚global consciousness') hervor (vgl. u. a. Wobring 2005; Barth 2011a; 2011b; 2016). Auch Medien- und Globalitätsbewusstsein gingen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts daher vielfach Hand in Hand.

Beides wird unmittelbar deutlich, wenn man sich anschaut, wie Fontane in *Meine Kinderjahre* von den Dampfschiffen berichtet, die nicht nur ihre Waren, sondern auch „die neuesten Weltnachrichten" (D'Aprile 2018, 50) nach Swinemünde brachten und damit als Medien in einem ganz eminenten Sinne fungierten, darin den Neuruppiner Bilderbögen ähnlich, die Fontane in den *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* rückblickend ebenfalls als wichtiges Medium erscheinen, um die eigene Provinz mit der Welt zu verbinden und Weltwissen verfügbar zu machen, „illustrierte der Kühnsche Bilderbogen" doch – so Fontane – „die Tagesgeschichte, und was die Hauptsache war, diese Illustration hinkte nicht langsam nach, sondern folgte den Ereignissen auf dem Fuße", und dies „[l]ange bevor die erste ‚Illustrierte Zeitung' in die Welt ging" (GBA–Wanderungen, Bd. 1, 132; vgl. dazu D'Aprile 2018, 72).

3 Extensive und intensive Bewältigung von medial vermitteltem Weltwissen

Gerade ein Zeitungsmann und Journalist wie Theodor Fontane konnte das geradezu exponentiell wachsende Welt-Wissen seiner Zeit über die technisch-medialen Entwicklungen in der globalisierten Nachrichtenkommunikation und auch das Wissen um Imperialismus und Kolonialismus (also dasjenige *um* die Welt wie auch das *aus* der Welt) nicht einfach ignorieren (vgl. Krings 2008; Sagarra 2010; Dotzler 2010; Homberg 2017). Im Dezember 1890 schrieb er an Paul Heyse:

> Ein Gefühl, das ich in London beständig hatte: „hier ist etwas los", das habe ich jetzt auch in Berlin. Ich lese die Zeitung mit der Andacht eines Philisters, aber mit einer Gesinnung, die das Gegentheil von Philisterium ist. Es vergeht kein Tag, wo nicht aus diesem elenden Löschpapier etwas Hochpoetisches zu mir spräche: der Kaiser und Bismarck, die stille und dann auch wieder laute Kriegführung zwischen Beiden, die Hofpredigerpartei, Kögel, Stöcker, Dyrander, Bacillus-Koch, Goßler, 2000 fremde Aerzte, Große-Kurfürstenfeier, Wissmann und Dampfschiffe auf dem Victoria-See, – das alles macht mir das Herz höher schlagen, besonders wenn ich dabei an die 30er Jahre zurückdenke, wo ganz Berlin 14 Tage lang von einem Beckmannschen Witz lebte oder von „Freiheit und Gleichheit un Roochen in'n Thiergarten". (HFA,IV, Bd. 4, 74)

Wie diese von Zeitungswissen geradezu gesättigte Briefstelle zeigt, machten es die zeitlichen und räumlichen Veränderungen der Kommunikation durch mediale Entwicklungen und damit auch die Konstruktion neuer medial basierter Verbundräume und räumlicher Vorstellungen von der Welt anscheinend nicht nur möglich, sondern auch nötig, ein quantitatives ‚Mehr' an Informationen und Wissen *akkumulierend*, das

heißt durch aufzählendes Nebeneinanderstellen, zur Kenntnis zu nehmen und dieses vielfältige Wissen im Falle des Schriftstellers dann in einem zweiten Schritt literarisch – ‚hochpoetisch', wie es im Brief heißt – weiterzuverarbeiten (vgl. Stüssel 2013). Zugespitzt könnte man sagen, dass sich Fontane damit in seiner Zeit noch einmal vor eine ähnliche Aufgabe gestellt sah, wie die Enzyklopädisten in ihrer.

Fontanes Vorliebe für Listen (vgl. D'Aprile 2018, 12–13; Spies McGillen 2013) scheint nicht nur, aber *auch* aus der Notwendigkeit des Verarbeitens des durch die medialen Entwicklungen in sehr viel größerem Umfang zirkulierenden neuen Wissens motiviert zu sein. Das registrierende Wahrnehmen in Form von Listen und die literarische Weiterverarbeitung des ab Mitte des 19. Jahrhunderts so immens anwachsenden Wissens um die Welt zog zudem den Gebrauch weiterer Medien nach sich, etwa den von Reiseführern, Globen, Atlanten, Karten und Lageskizzen, mit denen sich Fontane – wie die Notiz- und Tagebücher zeigen – ebenso gern beschäftigte (D'Aprile 2018, 57–58), wie er bei seinen Kuraufenthalten mit Vorliebe die Fremdenlisten las. Am 9. Juni 1879 beispielsweise schrieb er an seine Frau Emilie, dass er sich „[g]estern Abend [...] noch ernstlich an Stanleys Reise durch Afrika" gemacht und „auf den beiden Riesenkarten die ganze Reise von Ort zu Ort verfolgt" (GBA–FEF, Bd. 3, 169) habe.

In seinen journalistischen und literarischen Texten wie auch seinen Briefen führte das akkumulierte Weltwissen insgesamt zu einem hohen Grad der Präsenz der Welt und des Globalen im Regionalen, wobei Letzteres durchaus aufgewertet werden konnte: „[...] man muß die ganze Welt kennen", heißt es im Juni 1884 an Emilie, „und im Besitz dieser allgemeinen Weltkenntniß zu der Erkenntniß kommen: ‚in *dem* und *dem* Stück ist es bei uns am besten'" (GBA–FEF, Bd. 3, 388).

Neben die *extensive*, in die Breite gehende Akkumulation von Wissen in den Briefen und journalistischen Texten sowie bisweilen auch in solchen Gedichten wie *Zeitung* (GBA–Gedichte, Bd. 2, 472–473) tritt in den Erzähltexten eine zweite, eher *intensive* Form der Verdichtung von Wissen und medial distribuierten Diskursen durch Symbolisierung, verstanden im Sinne der Abbildung eines Wissensbereichs auf einen anderen bzw. durch Mehrfachlesbarkeit (vgl. zum Folgenden Parr 2002). So ist in *Die Poggenpuhls* vom „Hälseabschneiden" gleichermaßen mit Blick auf Afrika wie auch auf die Berliner Geldverleiher die Rede, wodurch ein neuer, Afrika und Berlin umfassender Raum bei zugleich ‚global consciousness' entsteht: „‚[...] Du meine Güte, die machen ja alles tot und schneiden uns armen Christenmenschen die Hälse ab.' / ‚Das thun sie hier auch; überall dasselbe.'" (GBA–Erz. Werk, Bd. 16, 36) Und werden die Wissmann'schen Dampfschiffe sowie der Victoria-See in Afrika im Brief an Heyse noch nebeneinander aufgelistet, so tritt im Roman an diese Stelle die Symbolisierung der Welt durch eine ausgehöhlte Edamerkugel – als Ersatzmedium für den im Hause Poggenpuhl nicht vorhandenen Globus. Das erlaubt es in Kombination mit einem Körpersymbol zugleich, Analogierelationen zwischen Afrika und Brandenburg herzustellen, wie sie Leopold Poggenpuhl in der Familienküche in einer Art Teleskop-Blick entwickelt:

> „[...] und wenn ich in Bukoba bin – das ist so'n Ort zweiter Klasse, also so wie Potsdam – da kann sich's treffen, daß mir der Aequator, von dem du wohl schon gelesen haben wirst und der so seine guten fünftausend Meilen lang ist, daß mir der gerade über den Leib läuft." (GBA–Erz. Werk, Bd. 16, 37)

Leo – so heißt es dann weiter –

> setzte [...] den ausgehöhlten Edamer auf seinen linken Zeigefinger und drehte ihn erst langsam und dann immer rascher herum, wie einen kleinen Halbglobus.
> „Sieh, das hier oben, das ist die Nordhälfte. Und hier unten, wo gar nichts ist, da liegt Afrika." (GBA–Erz. Werk, Bd. 16, 39)

Wird die Abbildung von Welt- auf Regional- und sogar Lokalwissen im Roman über mehrere Seiten hinweg narrativ entfaltet, so wird solches ‚Kurzschließen' in Fontanes Briefen meist auf sehr viel engerem Raum praktiziert, etwa dann, wenn in einem Brief an Hermann Kletke vom 3. Dezember 1879 von „Novellenkattun" die Rede ist, von dem so viel gebraucht werde, dass er immer schlechter werde (HFA,IV, Bd. 3, 50). Kombiniert wird hier ein Mode-Medium, nämlich das Genre der Novelle, mit jenem Baumwollstoff, der damals als Überseeimport auch in Europa populär wurde, der aber auch für industrielle und besonders ökonomische Fertigung stand.

Semantische Brückenschläge zwischen Nähe und medial verfügbar gewordener Ferne, wie Fontane sie mit der Bezeichnung „Novellenkattun" herstellt, finden sich in seinen Briefen vielfach. An Bernhard von Lepel schreibt er beispielsweise: „Solchen Vortrag halten ist mir wie Haus bauen oder mit Steamer und Pacific-Bahn nach Californien fahren." (HFA,IV, Bd. 3, 292) An anderer Stelle wird Schillers Karl-Moor-Figur mit dem Mahdi korreliert (HFA,IV, Bd. 3, 293), an Martha Fontane ist symbolisch von einem „niagarahaft niederstürzen[den]" Strom die Rede (HFA,IV, Bd. 3, 302). Weiter geht es mit der Feststellung, dass es in „Bonn [...] ohnehin so heiß wie in Afrika" sei (HFA,IV, Bd. 3, 547), und schließlich mit der Parallelsetzung sozialer Beziehungen jenseits des engeren Kreises der Kernfamilie mit der Sahara:

> [...] dann und wann eine Oase mit einem Baum und einem Quell, sonst nur Wüstengeier und die Trümmer der armen Kamele, die vor einem des Weges zogen und jämmerlich umkamen in Sand und wieder Sand. (HFA,IV, Bd. 3, 601)

Das via Dampfschiff, Telegramm und dann Zeitung, Journal, Annonce, Bilderbogen und auch Boulevardtheater in Berlin verfügbar gewordene Wissen um Afrika wird hier mit dem Alltagswissen um das Funktionieren oder Nicht-Funktionieren von Familien zu einem Integral verknüpft und beides auf diese Weise zu jenem alltagstauglichen Konversationswissen, über das die Figuren in Fontanes Romanen in immer wieder Staunen machendem Ausmaß verfügen. Denn nicht das Wissen um Welt und Medien selbst macht die Konversationsfähigkeit der Figuren in Fontanes Romanen aus, sondern erst der Bezug dieses Wissens auf die Nähe des Alltags. Insgesamt haben wir es also mit einem qua Medien erschlossenen Wissen zu tun (etwa dem um die

ganze Welt), das seinerseits spezifisch medial dargestellt wird (z. B. in den illustrierten Rundschau- und Familienzeitschriften) und nicht selten Mediales reflektiert, und das dabei – wie es Joseph Vogl formuliert hat – „selbst Geschichte macht“ (Vogl 2010, 122). Auf diesen doppelten medialen Bezug hat Daniela Gretz (2011b) hingewiesen, indem sie gegenüber Rudolf Helmstetters medienreflexivem Ansatz eine Akzentverschiebung in Richtung ‚Wissen‘ eingefordert hat, die aber auch als Ergänzung um einen weiteren medialen Bezug verstanden werden kann.

Das arbeitsteilige Zusammenspiel von *extensiver* und *intensiver* Wissensintegration (und nicht nur das einfache Abbilden des thematischen Wissens-Vielerleis und seiner Distribution durch Zeitungen in den literarischen Texten Fontanes) stellt ein wichtiges Verfahren der Bewältigung des aufgrund der medialen Entwicklungen neu verfügbar gewordenen Wissens dar und illustriert Fontanes „Romankunst der Vielstimmigkeit“ (Mecklenburg 1998) noch einmal etwas anders.

4 Thematisieren von Medien in den Erzähltexten

Zu den bisherigen Überlegungen muss aus einer medien-*literaturwissenschaftlichen* Perspektive die historische Kontextualisierung und Analyse der Thematisierung von Medien *in* den Texten Fontanes jedoch noch hinzukommen. Denn eine Form des Umgangs der Literatur mit ihren potenziellen Konkurrenzmedien war es, diese zunächst einmal ganz einfach zum Gegenstand zu machen und damit zu zeigen, dass dem Traditionsmedium ‚Literatur‘ auch das Spektrum der seinerzeit neuen Medien nicht fremd sei, was als Effekt zudem den Umkehrschluss ermöglichte, dass es dann mit der Neuartigkeit der neuen Medien auch nicht ganz so weit her sein könne, wie es vielleicht zunächst den Anschein habe.

Das trifft etwa von dem Moment an für das Thematisieren von Bildern wie Gemälden, Stichen und anderen Abbildungen *in* der Literatur zu (vgl. für Fontane: Fischer 2001), in dem die illustrierten Zeitschriften auf Basis der ihnen neu zur Verfügung stehenden kostengünstigen Papiere aus Zellstoff und der Möglichkeiten zu einfacherer Reproduktion von Bildern durch Stahlstich, Lithografie und Fotografie sowie durch neue Drucktechniken (Schnellpresse, Heftmaschinen usw.) sehr viel effizienter arbeiten konnten (vgl. Schrader 2001, 2), was eine wahre „Bilderfülle“ (Graevenitz 2014, 25) auslöste; es betrifft zuvor aber auch schon das Verhältnis von Literatur und Fotografie, wie es unter anderem Sabina Becker und Nora Hoffmann analysiert haben (Becker 2010; Hoffmann 2011).[2]

Manche Werke Fontanes können geradezu für einzelne in ihnen thematisierte Medien oder auch Medienverbünde stehen: *L'Adultera* für das Gemälde (GBA–Erz.

---

2 Zur bildenden Kunst bei Fontane siehe Keisch u. a. 1998; zu den für Fontanes kunstkritisches Schreiben relevanten medialen Kontexten Aus der Au 2017, 155–262.

Werk, Bd. 4); *Cécile* für das Unterseekabel und die Zeitungsannonce (GBA–Erz. Werk, Bd. 9); die *Poggenpuhls* gleich für ein ganzes mediales Ensemble aus schiefhängendem Gemälde, Litfaßsäule und Panorama; der *Stechlin* für Telegramm und Telefon (GBA–Erz. Werk, Bd. 17; vgl. dazu Vogl 2010; Thomas 2015), Letzteres damals noch ein Medium der einseitigen Nachrichtenübermittlung (vgl. dazu Kohns 2015, 576), und *Effi Briest* für den Brief als Medium des Ehebruchs (GBA–Erz. Werk, Bd. 15, 272–280), wie es Klaus Scherpe formuliert hat (Scherpe 2010; vgl. auch Reulecke 2010).

Unterhalb der Ebene ganzer Texte können auch einzelne Figuren durch die mit ihnen verknüpften Medien und medialen Gewohnheiten charakterisiert sein. So ist Alonzo Gieshübler – um bei *Effi Briest* zu bleiben – ein Fontane selbst nicht unähnlicher Zeitungsmensch und ‚Geheimkorrespondent' (vgl. D'Aprile 2018, 31); Innstetten dagegen ein Mann der dienstlichen Depesche und des privaten Telegramms. Symptomatisch ist, dass Effi einen *Brief* an Innstetten schreibt und ihn darin am Ende bittet: „Laß mich in einem *Telegramm* wissen, ob Du mit allem einverstanden bist." (GBA–Erz. Werk, Bd. 15, 238; Hervorhebung R.P.)

Die je neuen Medien werden bei Fontane aber nicht einfach nur thematisiert, sondern zusätzlich oft auch durch Chiffren überformt, so etwa das Telefonieren im *Stechlin* durch die Wasserfontäne, also eine lautliche Übermittlung durch einen visuellen Eindruck; bei Umkehr von Sende- und Empfangsrichtung noch einmal wiederholt, als Woldemar und Armgard in Italien den aus dem Vesuv aufsteigenden Rauch beobachten (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 456–457), mittels dessen – so Christian Thomas – „der Stechlin-See" gleichsam „die Nachricht von Dubslavs Tod an den Vesuv ‚telegraphiert'" (Thomas 2015, 171). Jochen Hörischs Befund, dass bei Fontane von ‚Elementen' auf ‚Medien' umgestellt werde, müsste dann dahingehend ergänzt werden, dass auch ‚Medien' wieder in ‚Elementen' reflektiert werden (Hörisch 1999, 146).[3] In *Schach von Wuthenow*, im Kapitel „Fata Morgana", entwickelt Schach mit einer – wie es heißt – „ihm sonst völlig fremden Phantastik" Pläne für die anstehende Hochzeitsreise. Das geschieht, indem das Wissen um die Funktionsweise des Skiopticons, der Laterna magica bzw. der mit ihrer Hilfe projizierten und ineinander übergehenden Nebelbilder (vgl. zur Technik der Darstellung: Böhm 1876) im Kleid geheimnisvoller mythologischer Spiegelungen präsentiert wird. Dort heißt es nämlich:

> Und dann wollten sie nach Malta. Nicht um Maltas willen, o nein. Aber auf dem Wege dahin, sei die Stelle, wo der geheimnisvolle schwarze Weltteil in Luftbildern und Spiegelungen ein allererstes Mal zu dem in Nebel und Schnee geborenen Hyperboreer spräche. *Das* sei die Stelle, wo die bilderreiche Fee wohne, die *stumme* Sirene, die mit dem Zauber ihrer Farbe fast noch verführerischer locke als die singende. Beständig wechselnd seien die Szenen und Gestalten ihrer Laterna magica, und während eben noch ein ermüdeter Zug über den gelben Sand ziehe, dehne sichs plötzlich wie grüne Triften, und unter der schattengebenden Palme säße die Schaar der Männer,

3 Das war beispielsweise in der Berichterstattung zur Internationalen Elektromagnetischen Ausstellung 1891 in Frankfurt a.M. der Fall. Vgl. dazu die Presseauszüge zur Ausstellung in „Eine neue Zeit ...!" (1991, 383–389).

> die Köpfe gebeugt und alle Pfeifen in Brand, und schwarz und braune Mädchen, ihre Flechten gelöst und wie zum Tanze geschürzt, erhüben die Becken und schlügen das Tambourin. Und mitunter seis, als lach es. Und dann schwieg es und schwänd es wieder. Und diese Spiegelung aus der geheimnisvollen Ferne, *das* sei das Ziel! (GBA–Erz. Werk, Bd. 6, 145–146)

Ist dies – wenn man so will – die poetische Verklärung, so wird die technisch-mediale Basis – diesmal gleichsam im Klartext – in den *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* geschildert, und zwar im Band *Ost-Havelland* und dort im Abschnitt „Geheime Gesellschaften im 18. Jahrhundert“:

> Geister erscheinen lassen war ihr *Geschäft* und *nur* ihr Geschäft. Wir machen uns zunächst damit vertraut, wie sie dies Metier betrieben.
> Es gab, soweit wir imstande gewesen sind, uns aus den verschiedensten Schriften zu informieren, *vier* Arten des Betriebes. Kleinere Abweichungen kommen nicht in Betracht. Es waren:
> 1. Das *Schattenbild* auf weißer durchsichtiger Fläche. Eine Art Laterna magica. Dies war die plumpeste Art.
> 2. Das *Hohlspiegelbild* auf weißer Wandfläche. Ein Verfahren, das, bei Geisterszenen auf der Bühne, auch jetzt noch zu gelegentlicher Anwendung kommt.
> 3. Das *Hohlspiegelbild* auf Rauch und Qualm.
> 4. *Bloße Benebelung* und Einwirkung auf die Imagination, so daß man Dinge sieht, die gar nicht da sind. (GBA–Wanderungen, Bd. 3, 313–314)

Durch die an Chiffren erinnernde Aufladung der bei Fontane thematisierten Medien lässt sich ein Element der Verklärung aufrechterhalten und im Weiteren die „Autonomie, Spezifik und Irreduzibilität des Literarischen“ sichern; zugleich aber sind Referenzen auf die modernste Medientechnik möglich und auch ihre „medienkritische Reflexion“ (Helmstetter 1998, 9), und zwar ohne Gefahr zu laufen, in allzu große Nähe zu naturalistischen Konzepten von Literatur zu geraten. In *Effi Briest* übernimmt diese Funktion ein Gerät, das ebenfalls zwischen Medientechnik und Geisterbeschwörung angesiedelt ist, nämlich der „Psychograph“, von dem die Sängerin Trippelli im Hause Gieshübler spricht, und der ebenso eine medientechnische elektrische[4] wie eine schon über das Psychologische hinausgehende und beinahe okkulte Seite hat (GBA–Erz. Werk, Bd. 15, 109; Dotzler 1996, 190–191). Interessant ist dabei die Koinzidenz neuer Kommunikationstechnologien (Telegraf, Telefon) mit ihrer nur schwer fassbaren Dislozierung von Sender und Empfänger und der wieder aufflammenden Begeisterung für spiritistische Séancen, die bezeichnenderweise ebenfalls mit einem – wenn auch menschlichen – ‚Medium‘ operieren.

Besonders einfach kann das Doppel von vor-kinematografischer Medientechnik und ihrer Poetisierung im Falle der Nebelbilder, der sogenannten Phantasmagorien, gelingen, kann der bloße Signifikant ‚Nebelbild‘ doch beibehalten werden, während

---

4 Vgl. zur technischen Seite und den um 1891 vorhandenen Apparaturen den Abschnitt „Elektrotherapie“ im Ausstellungskatalog „Eine neue Zeit ...!“ (1991, 653–661).

das Signifikat zugleich zwischen Anspielung auf die Medientechnik und Imagination changieren kann. So sieht Gordon in *Cécile* diese „beständig vor sich, die, wie ein hinschwindendes Nebelbild, ihn aus weiter Ferne her zu grüßen und doch zugleich auch abzuwehren schien“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 9, 191); von Effi Briest fallen beim Hofball alle angestauten Ängste für einen Moment ab, „und alles löste sich wie ein Nebelbild und wurde Traum“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 15, 262; vgl. auch Fischer 2001, 134); und auch in den *Wanderungen* trifft man das Verfahren an:

> Es war in Novembernebel, daß ich Dreilinden zum ersten Male sah. Aber nun hatten wir Sommer, und ich brach auf, diesmal einfach als „Wanderer“ und zu Fuß, um das Jagdhaus, das mir bis dahin nur ein Nebelbild gewesen war, auch in hellem Tagesscheine zu sehen. (GBA–Wanderungen, Bd. 5, 339)

Bisweilen ist bei und für Fontane ein bestimmter Stand der medialen Entwicklung aber auch die Voraussetzung dafür, etwas, das an diesen gekoppelt ist, überhaupt literarisch erzählen zu können. Besonders prägnant lässt sich das – wiederum für *Effi Briest* – an Innstettens mit dem Abstand einiger Jahre nachgeholter Reflexion über die Notwendigkeit des Duellierens zeigen. Hier öffnet Fontane das an starren, im Vorhinein zu den konkreten Ereignissen festgelegten Normen orientierte adlige Ehre-Denken nämlich zugunsten einer flexiblen Bandbreite an Möglichkeiten, über die man erst im Nachhinein und in Kenntnis einer Reihe von Fällen wissen und befinden kann, sodass eine eigentlich normative adelige Praxis des ‚Man muss sich in solchen Fällen duellieren‘ rückblickend flexibel-normalistisch als ‚Bis wann musste man sich noch duellieren und ab wann nicht mehr‘ verhandelt wird.

Das aber setzt mediale Sichtbarmachung und Verknüpfung voraus, modern gesprochen: die Verdatung vieler Fälle, wie sie Zeitungen, Zeitschriften und Journale als Massenmedien in genügend großer Anzahl und zudem zeitnah bereitstellten (vgl. dazu Parr 2010), was sogar ein Reichstagsprotokoll von 1886 konstatierte, auf das Wolf-Rüdiger Wagner hingewiesen hat. Darin heißt es, dass die Tagespresse „natürlich Nachrichten von jedem Duell“ bringe,

> wovon sie nur irgend Notiz bekommen kann, und wenn manchmal ein Journal eine solche Notiz bekommen hat, dann geht dieselbe in unendlichen Vervielfältigungen durch alle Journale hindurch. Wir erfahren jetzt viel mehr von Duellen, als man früherhin erfuhr […]. (Reichstagsprotokolle 1886/87, erster Bd., 179 [zit. nach Wagner 2019, 71])

Das medial verbreitete Wissen um solche Fälle ist aber die Voraussetzung dafür, dass man Innstettens Überlegungen und vor allem seine Frage nach der Grenze überhaupt verstehen kann. Die Funktion der Medien geht hier über die vielfach beschriebenen Reproduktionszyklen zwischen Zeitungslektüre und Romanproduktion noch einen Schritt hinaus, machen sie das bei Fontane noch ‚nachgetragene‘ normalistische Denken doch allererst möglich.

Eine weitere Form des Einbezugs von Medien in die literarischen Texte Fontanes besteht darin, ein Medium zu thematisieren und das, was es an Spezifik der Wahrneh-

mung leistet, in der Literatur durchzuspielen. Das ist etwa hinsichtlich des Panoramas der Fall, das bei Fontane immer wieder eine Rolle spielt, das seine Figuren besuchen, das aber in Ab- und Anverwandlung (vgl. Helmstetter 1998, 117–118) auch als ästhetisches Modell der literarischen Darstellung genutzt wird. Denn immer wieder trifft man – in den Romanen ebenso wie in den Reisetagebüchern und den *Wanderungen* – auf Figuren und Erzählinstanzen, die panoramatische Blicke entwickeln.

Helmstetter hat, Befunde wie die hier vorgestellten bündelnd, prägnant formuliert, Fontanes Realismus sei ein „mediale[r] Realismus“ (Helmstetter 1998, 268), der „Reflexivität auf drei Ebenen“ verknüpfe, nämlich *erstens* als „Reflexion auf das Mediensystem, den Öffentlichkeitsmarkt, den dominanten Geschmack“, *zweitens* als Reflexion „auf die Basismedien verbaler und visueller Information (Sprache und Bild) und die Differenz direkter und anonymer Kommunikation“ und *drittens* als Reflexion „auf das eigene Medium, auf Form und Funktion der Literatur“ (Helmstetter 1998, 268).

5 Raum und Zeit in Fontanes Medienverbünden

Die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts neu aufkommenden Medien und die mit ihnen verknüpften gesellschaftlichen sowie kulturellen Entwicklungen zwangen regelrecht dazu, auch neue Raumvorstellungen zu entwickeln. Wenn solche Raumvorstellungen – wie der Historiker Roland Wenzlhuemer betont – „ein Produkt von wechselseitigen Beziehungen“ sind, so sind es in der Zeit Fontanes Verkehrs- und Kommunikationsmedien, die diese Beziehungen herstellen, die ihrerseits dann – festgehalten im Medium der Karte oder des Globus – auf einer Metaebene sichtbar gemacht werden. Die konkreten „[h]istorische[n] Akteure [...] sind“ dabei „gleichzeitig in eine Vielzahl verschiedenster“ solcher „Räume eingebunden“ (Wenzlhuemer 2017, 82). Letztlich – so lässt sich sagen – schafft „jede Art von Verbindung ihren eigenen Raum“ (Wenzlhuemer 2017, 81; vgl. für Fontane und die Telegrafie Thomas 2015, 117–193). Ganz besonders tun dies Verbindungen medialer Art, die „zahlreichen Verbindungsnetzwerke[ ], die aus den technischen Entdeckungen [wie] Bahn, Tunnel und Wasserwege“, später dann den „elektronischen Medien“ entstanden sind (Sagarra 2000, 106–107), allen voran im 19. Jahrhundert die Telegrafenlinien.

Für Fontane ist das Konzipieren neuer räumlicher Zusammenhänge hinsichtlich seiner immer wieder anders akzentuierten Entwürfe mentaler Karten von Berlin, Brandenburg, Preußen und Europa, aber auch mit Blick auf die deutschen Kolonien, auf England, Indien und China gezeigt worden (vgl. Ehlich 2002; Berbig und Göttsche 2013; Delf von Wolzogen, Faber und Peitsch 2014), und ebenso für seine Entwürfe der europäischen und weltumspannenden Nationalstereotype, die eine ganz eigene Topografie entwickeln, bei der Nord und Süd sowie West und Ost sich jeweils partiell spiegeln (vgl. Parr 2002). Wenn sich diese mentalen Karten bei Fontane im Laufe

der Zeit immer wieder verändern, dann ist das nicht (immer) ein Zeichen von Inkonsequenz, sondern resultiert eben auch daraus, dass sich die medialen Verknüpfungen im Raum, von denen Wenzlhuemer spricht, verändern, was es dann wieder nötig macht, auch andere mentale Karten zu entwerfen.

In Fontanes literarischen Texten finden sich solche als Systeme wechselseitiger Beziehungen gedachten Räume innerhalb von Berlin auf der Ebene der Wohnorte der Romanfiguren (vgl. Parr 2013, 2014), zwischen denen Briefe per Boten, per traditioneller Post und später – ab *Frau Jenny Treibel* – dann mit Rohrpost (GBA–Erz. Werk, Bd. 14, 206) und in besonderen Fällen auch in Form von Telegrammen hin- und hergeschickt werden, wodurch Räume sozialer Binnendifferenzierung entstehen. In *Graf Petöfy* bilden Schloss und See einen Raum der Handlung, der durch die Dampfschifflinien konstituiert wird; in *Unwiederbringlich* resultiert ein solches Raumkonstrukt ebenfalls aus den Dampferlinien mit ihren Fahrplänen, die als Transportmedien an der zeitlichen Taktung der Raumbeziehungen beteiligt sind, aber auch aus den Briefen, die zwischen Holstein und Dänemark ausgetauscht werden, genauer gesagt aus den Telegrammen, die noch ausstehende Briefe ankündigen (GBA–Erz. Werk, Bd. 13, 148, 156), was sehr schön die kommunizierende Nicht-Kommunikation zwischen Graf Holk und seiner Frau Christine illustriert. Im *Stechlin* schließlich ist es ein medial konstituierter Raum der Globalität, der zwischen Brandenburg und Java durch das symbolisch überdeterminierte Telefon bzw. das diesem zugrundeliegende Überseekabel als „Weltverkehr“ (Geistbeck 1986 [1895]) konstituiert wird.

In allen diesen Fällen sind Medien die Basis von Raumentwürfen, denn sie sind es, die die Subjekte und Objekte miteinander vernetzen und dadurch in Beziehung zueinander setzen. (Programmatisch formuliert, könnte man von hier aus einfordern, den inzwischen nicht mehr ganz jungen ‚Spatial Turn‘ in Richtung eines ‚Media-Spatial Turn‘ weiterzuentwickeln.)

Das vielleicht bedeutendste der neue Räume konstituierenden Medien im 19. Jahrhundert waren der Telegraf und das zunächst am Ende der telegrafischen Übermittlungskette stehende Telegramm. Denn – so fasst Wenzlhuemer zusammen –

> [b]rauchte ein Brief über den Atlantik mit dem Dampfschiff an die zehn Tage, so machte der Telegraf unter günstigen Umständen den Erhalt einer Antwort aus Übersee binnen weniger Stunden möglich. Noch bedeutender aber als dieses Schrumpfen von absoluten Kommunikationszeiten war die relative Beschleunigung, die der Telegraf möglich machte. Informationen konnten nun mit einem Medium verschickt werden, das schneller war als die Eisenbahn oder – im Interkontinentalverkehr – als das Dampfschiff. Mit dem Telegrafen hatte man nun eine Technologie zur Hand, mit der man Eisenbahnen und Dampfschiffe effizient kontrollieren und koordinieren konnte. In dieser Fähigkeit und dem daraus resultierenden Zusammenspiel mit etablierten Transport- und Kommunikationsformen lag das eigentliche Alleinstellungsmerkmal der Telegrafie. (Wenzlhuemer 2017, 88)

Die durch den Telegrafen möglich gewordene Trennung von Kommunikations- und Transportmedien wirkte insofern auch auf die Konstruktion von Räumen zurück, als „sich neue globale Räume“ eröffneten, „die entlang einer ganz neuen Kommunika-

tionslogik funktionier[t]en“ und von „bereits bestehenden Räumen“ deutlich unterschieden waren (Wenzlhuemer 2017, 109), etwa dadurch, dass „geografisch-räumliche Distanz“ und „kommunikative Entfernung“ nicht mehr unbedingt zusammenfielen. Auf diese Weise wurden „neue Räume geschaffen, alte Räume umgebaut und [...] das Verhältnis zwischen“ ihnen „transformiert“ (Wenzlhuemer 2017, 118).

Bei Fontane zeigt sich das in den sukzessiven Veränderungen des bereits illustrierten Verhältnisses von Regionalität und Globalität bis hin zum beide kurzschließenden Stechlinsee mit seiner telekommunikativen Wassersäule. Auch in einem Gedicht wie *Zeitung*, in dem Nahes und Fernes direkt nebeneinander platziert sind, entsteht in ähnlicher Weise ein neuer Raum dessen, worauf sich die Aufmerksamkeit eines Journalisten und auch die eines Zeitungslesers richten kann. Das Aktualitätsmedium ‚Zeitung‘ wird so zu einem Ort, an dem sich neues Zeit- und neues Raumdenken treffen, denn sonst könnten in dem Gedicht nicht „Edler zu Putlitz und Edler von Planitz“ direkt neben dem „Yang-tse-Kiang“ stehen:

> Stöcker, Hammerstein, Antrag Kanitz,
> Edler zu Putlitz und Edler von Planitz,
> Liu-Tang und Liu-Tschang,
> Christengemetzel am Yang-tse-Kiang. (GBA–Gedichte, Bd. 2, 472)

Werden Eisenbahnen und auch Dampfschiffe per Telegraf koordiniert, überwacht und aus der Entfernung gesteuert, so hat das Telegramm in Fontanes Erzähltexten häufig eine die Handlung überwachende und somit ebenfalls steuernde Funktion; Telegramme diktieren – so Joseph Vogl mit Blick auf den *Stechlin*-Roman – den „Takt der Ereignisse“, sie „unterbrechen, verzögern oder überstürzen das Geschehen; Botschaften überschneiden sich, kommen zu früh oder zu spät und erzeugen einen verschobenen, synkopischen Rhythmus, dem sich die Fatalität des Geschehens verdankt“ (Vogl 2010, 123).

In *Cécile* trifft das Telegramm, das Leslie-Gordon dienstlich aus der Sommerfrische zurückruft, genau rechtzeitig ein, um ihn und Cécile vor einer intimer werdenden Beziehung zu bewahren; in *Effi Briest* wird die Titelheldin mit einem knappen „Effi komm“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 15, 328; vgl. Wülfing 1992) zu ihren Eltern nach Hohen-Cremmen zurückgeholt. Mehrfach ist in der Forschung darauf hingewiesen worden, dass dies den Zuruf der Zwillinge zu Beginn des Romans wiederhole. Man kann die beiden Stellen aber auch als eine mediale Transformation von mündlicher Face-to-Face- in schriftliche Kommunikation über eine größere räumliche Distanz hinweg verstehen. Nur drei Jahre später rückt im *Stechlin* das Telegramm dann an den Beginn des Romans und kündigt dem alten Dubslav von Stechlin seinen Sohn und dem aufmerksamen Leser eine nicht nur medial neue Welt an, die Gewinne – nämlich Schnelligkeit –, aber – gemessen an den Höflichkeitserwartungen und den ästhetischen Möglichkeiten des Briefes – auch Verluste mit sich bringt:

> „[...] Es ist das mit dem Telegraphieren solche Sache, manches wird besser, aber manches wird auch schlechter, und die feinere Sitte leidet nun schon ganz gewiß. Schon die Form, die Abfassung. Kürze soll eine Tugend sein, aber sich kurz fassen, heißt meistens auch sich grob fassen. Jede Spur von Verbindlichkeit fällt fort, und das Wort ‚Herr' ist beispielsweise gar nicht mehr anzutreffen. Ich hatte mal einen Freund, der ganz ernsthaft versicherte: ‚Der häßlichste Mops sei der schönste'; so läßt sich jetzt beinahe sagen, ‚das gröbste Telegramm ist das feinste'. Wenigstens das in seiner Art vollendetste. Jeder, der wieder eine neue Fünfpfennigersparnis herausdoktert, ist ein Genie." (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 28)

Nicht nur hinsichtlich der in Fontanes Roman durchgespielten Binarismen von ‚neu' versus ‚alt', ‚fein' versus ‚unfein', ‚besser' versus ‚schlechter' war das Telegrafieren ein „Zwischenmedium", sondern auch hinsichtlich seiner technisch-medialen Basis: „Einerseits bereits elektrisch, andererseits, im Ausdruck des Telegramms, noch ganz Schreib- bzw. Druckmedium", so Werner Faulstich, markiert die Telegrafie in der Medienentwicklung und Mediengeschichte eine Phase des Übergangs (Faulstich 2006, 70).

Verlängert wurde diese Übermittlungskette dann in Berlin seit 1874 noch einmal durch die Rohrpost, die zunächst mit der Idee eingerichtet wurde, die bei den Telegrafenstationen einlaufenden Telegramme möglichst schnell auch auf dem letzten Wegstück an ihre Empfänger weiterleiten zu können. Daher sprach man zeitgenössisch auch zunächst von der „Verbindung der Postanstalten Berlins durch pneumatische Eisenbahnen" (vgl. zur historischen Entwicklung Krüger 2013). Bis in die 1940er Jahre wurde das Berliner Rohrpostnetz auf insgesamt etwa 250 Kilometer Länge ausgebaut. Ist bei Fontane zunächst noch das Telegrafieren das neue Element, so rückt mit *Frau Jenny Treibel* 1892 die Berliner Rohrpost als das zu diesem Zeitpunkt modernste Medium an diese Stelle:

> Und wirklich, fünf Uhr war noch nicht heran, als die Klingel ging und Marcell eintrat. Er dankte dem Onkel herzlich für seine Protection, und als dieser das Alles mit der Bemerkung ablehnte, daß, wenn von solchen Dingen überhaupt die Rede sein könne, jeder Dankesanspruch auf Distelkamp falle, sagte Marcell: „Nun, dann also Distelkamp. Aber daß Du mir's gleich geschrieben, dafür werd' ich mich doch auch bei Dir bedanken dürfen. Und noch dazu mit Rohrpost!"
> „Ja, Marcell, das mit Rohrpost, das hat vielleicht Anspruch; denn eh' wir Alten uns zu 'was Neuem bequemen, das dreißig Pfennig kostet, da kann mitunter viel Wasser die Spree 'runterfließen." (GBA–Erz. Werk, Bd. 14, 206)

Besonders große Auswirkungen hatte die mediale Konstellation von Telegrafie, Telegramm und Rohrpost schließlich auf die Zeitungen, genauer deren Korrespondentenbüros, an deren Stelle immer stärker „‚Depeschenbüros' oder ‚Telegrafen-Büros'" traten, die Vorläufer der heutigen Nachrichtenagenturen (Faulstich 2006, 72). Auf Fontane als Person zurückbezogen würde dies bedeuten, dass seine journalistische Einstiegsstelle als Korrespondent schon vor dem Ende ‚seines' Jahrhunderts als Effekt medialer Entwicklungen so nicht mehr existierte. Das illustriert noch einmal den enormen Wandel, den die medialen Konstellationen, in die hier nur ein erster Einblick gegeben werden konnte, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erfahren haben.

6 Reprise

Wenn Eda Sagarra 1998 davon sprach, dass „die jüngste Fontane-Forschung besonders offen" sei „für die Frage der [...] Medialität", zugleich aber vorsichtig einschränkte, dass „Medialität noch kein [...] in der Fontane-Forschung" etablierter Begriff sei (Sagarra 2000, 106), dann wird man das auch heute noch unterstreichen können, dabei aber in eine andere Richtung gehen müssen. Denn „Medialität" ist zwar vielleicht immer noch kein wohltemperierter Begriff, aber doch ein inzwischen etabliertes Fragefeld der Fontane-Forschung geworden.

Literatur

Aus der Au, Carmen: Theodor Fontane als Kunstkritiker. Berlin, Boston: De Gruyter 2017.

Barth, Volker: Medien, Transnationalität und Globalisierung. 1830–1960. Neuerscheinungen und Desiderata. In: Archiv für Sozialgeschichte 51 (2011), S. 717–736. (Barth 2011a)

Barth, Volker: Die Genese globaler Nachrichtenagenturen. Überlegungen zu einem Forschungsprogramm. In: Werkstatt Geschichte 56 (Juli 2011), S. 63–75. https://werkstattgeschichte.de/wp-content/uploads/2016/12/WG56_063-075_BARTH_GENESE.pdf (Stand: 26. Februar 2019). (Barth 2011b)

Barth, Volker: Wa(h)re Fakten. Wissensproduktionen globaler Nachrichtenagenturen. 1835–1939. Habilitationsschrift Universität zu Köln 2016.

Becker, Sabina: Literatur im Jahrhundert des Auges. Realismus und Fotografie im bürgerlichen Zeitalter. München: edition text + kritik 2010.

Berbig, Roland: „aber zuletzt – [...] schreibt man doch sich selbst zu Liebe". Mediale Textprozesse. Theodor Fontanes Romanerstling *Vor dem Sturm*. In: Ders. (Hrsg.): Theodorus victor. Theodor Fontane, der Schriftsteller des 19. am Ende des 20. Jahrhunderts. Eine Sammlung von Beiträgen. Frankfurt a.M.: Lang 1999, S. 99–120.

Berbig, Roland/Göttsche, Dirk (Hrsg.): Metropole, Provinz und Welt. Raum und Mobilität in der Literatur des Realismus. Berlin, Boston: De Gruyter 2013.

Berten, Paul: Tagungsbericht: Medien und globaler Wandel seit dem 19. Jahrhundert, 04. 06. 2010 – 05. 06. 2010 Leipzig. In: H-Soz-Kult (12. August 2010). www.hsozkult.de/conferencereport/id/tagungsberichte-3241 (Stand: 26. Februar 2019).

Böhm, H. R.: Anleitungen zu Darstellungen mittelst der Laterna Magica und des Nebel-Bilder-Apparates für Schaustellungen, Lehranstalten und Privatgebrauch, nebst praktischer Methode der Glasmalerei. Aus zwanzigjähriger Praxis. Hamburg: Richter 1876.

D'Aprile, Iwan-Michelangelo: Fontane. Ein Jahrhundert in Bewegung. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2018.

D'Aprile, Iwan-Michelangelo: Mimesis ans Medium. Zeitungspoetik und journalistischer Realismus bei Theodor Fontane. In: Peer Trilcke (Hrsg.): Theodor Fontane. TEXT+KRITIK-Sonderband. 3. Aufl.: Neufassung. München: edition text + kritik 2019, S. 7–23.

Delf von Wolzogen, Hanna/Faber, Richard/Peitsch, Helmut (Hrsg.): Theodor Fontane. Berlin, Brandenburg, Preußen, Deutschland, Europa und die Welt. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014.

Delf von Wolzogen, Hanna/Köstler, Andreas (Hrsg.): Fontanes Briefe im Kontext. Würzburg: Königshausen & Neumann 2019.

Dotzler, Bernhard J.: „… diese ganze Geistertummelage". Thomas Mann, der alte Fontane und die jungen Medien. In: Thomas Mann Jahrbuch 9 (1996), S. 189–205.
Dotzler, Bernhard J.: Echte Korrespondenzen. Fontanes Welt-Literatur. In: Stephan Braese, Anne-Kathrin Reulecke (Hrsg.): Realien des Realismus. Wissenschaft – Technik – Medien in Theodor Fontanes Erzählprosa. Berlin: Vorwerk 8 2010, S. 53–78.
Ehlich, Konrad (Hrsg.): Fontane und die Fremde, Fontane und Europa. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002.
„Eine neue Zeit …!". Die Internationale Elektrotechnische Ausstellung 1891. Ausstellungskatalog. Frankfurt a.M.: Historisches Museum 1991.
Faulstich, Werner: Mediengeschichte von 1700 bis ins 3. Jahrtausend. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006.
Fischer, Hubertus: „Gemmenkopf" und „Nebelbild". Wie Fontane mit Bildern erzählt. In: Tim Mehigan, Gerhard Sauder (Hrsg.): Roman und Ästhetik im 19. Jahrhundert. Festschrift für Christian Grawe zum 65. Geburtstag. St. Ingbert: Röhrig 2001, S. 109–136.
Fischer, Hubertus: Berliner Presse. In: Rolf Parr, Gabriele Radecke, Peer Trilcke, Julia Bertschik (Hrsg.): Theodor-Fontane-Handbuch. Berlin, Boston: De Gruyter [in Vorbereitung].
Gabler, Thorsten: Theodor Fontanes Briefe. In: Marie Isabel Matthews-Schlinzig, Jörg Schuster, Gesa Steinbrink, Jochen Strobel (Hrsg.): Handbuch Brief. Von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart. Bd. 2: Historische Perspektiven – Netzwerke – Zeitgenossenschaften. Berlin, Boston: De Gruyter 2020, S. 1233–1244.
Geistbeck, Michael: Weltverkehr. Die Entwicklung von Schiffahrt, Eisenbahn, Post und Telegraphie bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. Hildesheim: Gerstenberg 1986 [Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Freiburg i.Br.: Herder 1895].
Graevenitz, Gerhart von: Theodor Fontane: Ängstliche Moderne. Über das Imaginäre. Konstanz: Konstanz University Press 2014.
Gretz, Daniela (Hrsg.): Medialer Realismus. Freiburg i.Br., Berlin, Wien: Rombach 2011. (Gretz 2011a)
Gretz, Daniela: Das Wissen der Literatur. Der deutsche literarische Realismus und die Zeitschriftenkultur des 19. Jahrhunderts. In: Dies. (Hrsg.): Medialer Realismus. Freiburg i.Br., Berlin, Wien: Rombach 2011, S. 99–126. (Gretz 2011b)
Günter, Manuela: Die Medien des Realismus. In: Christian Begemann (Hrsg.): Realismus. Epoche – Autoren – Werke. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2007, S. 44–61.
Günter, Manuela: Im Vorhof der Kunst. Mediengeschichten der Literatur im 19. Jahrhundert. Bielefeld: transcript 2008.
Gutjahr, Ortrud: Kultur der Ungleichzeitigkeit. Theodor Fontanes Berlin-Romane im Kontext der literarischen Moderne. In: Hanna Delf von Wolzogen, Helmuth Nürnberger (Hrsg.): Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts. Bd. 3. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 171–188.
Helmstetter, Rudolf: Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes. Fontane und die öffentlichkeitsgeschichtlichen Rahmenbedingungen des Poetischen Realismus. München: Fink 1997.
Hörisch, Jochen: Ende der Vorstellung. Die Poesie der Medien. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999.
Hoffmann, Nora: Photographie, Malerei und visuelle Wahrnehmung bei Theodor Fontane. Berlin, Boston: De Gruyter 2011.
Holtorf, Christian: Der erste Draht zur Neuen Welt. Die Verlegung des transatlantischen Telegrafenkabels. Göttingen: Wallstein 2013.
Homberg, Michael: Reporter-Streifzüge. Metropolitane Nachrichtenkultur und die Wahrnehmung der Welt 1870–1918. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2017.
Keisch, Claude/Schuster, Peter-Klaus/Wullen, Moritz (Hrsg.): Fontane und die bildende Kunst. Berlin: Henschel 1998.

Klug, Christian: Die Poesie der Zeitung. Fontanes poetische Rezeption der Tagespresse und die Entdeckung der neuen Wirklichkeiten. In: FBl. 68 (1999), S. 74–117.
Kohns, Oliver: Telefonieren. In: Heiko Christians, Matthias Bickenbach, Nikolaus Wegmann (Hrsg.): Historisches Wörterbuch des Mediengebrauchs. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2015, S. 573–584.
Koller, Ulrike: Wilhelm Raabes Verlegerbeziehungen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1994.
Krings, Dorothee: Theodor Fontane als Journalist. Selbstverständnis und Werk. Köln: von Halem 2008.
Krüger, Reinhard: Pneumatische Streifzüge I zur Geschichte der Berliner Rohrpost (1863–1976). Berlin: Poststempelgilde 2013.
Lützen, Wolf Dieter: Der Textschreiber und seine Medien. Skriblifax, Journalist, Romanschreiber zwischen Staatsdienst, Feuilleton, Familienblatt und Buchverlag. In: Verein zur Erforschung und Darstellung der Geschichte Kreuzbergs und Kunstamt Kreuzberg (Hrsg.): Fontane. Dichtung und Wirklichkeit. Berlin 1981, S. 189–224.
Luhmann, Niklas: Die Realität der Massenmedien. 2., erw. Aufl. Opladen: Westdeutscher Verlag 1996.
McGillen, Petra: Ein kreativer Apparat. Die Mediengeschichte von Fontanes Bibliotheksnetz und Lektürepraktiken. In: FBl. 103 (2017), S. 100–123.
McGillen, Petra: Die Karten-Ente oder Vom Sehen mit dem Bleistift. Zur Funktion der Skizzen in Fontanes Notizbüchern. In: Peer Trilcke (Hrsg.): Theodor Fontane. TEXT+KRITIK-Sonderband. 3. Aufl.: Neufassung. München: edition text + kritik 2019, S. 34–44. (McGillen 2019a)
McGillen, Petra S.: The Fontane Workshop. Manufacturing Realism in the Industrial Age of Print. New York, London: Bloomsbury Academic 2019. (McGillen 2019b)
Mecklenburg, Norbert: Theodor Fontane. Romankunst der Vielstimmigkeit. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998.
Osterhammel, Jürgen: Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts. München: Beck 2009.
Parr, Rolf: Kongobecken, Lombok und der Chinese im Hause Briest. Das ‚Wissen um die Kolonien' und das ‚Wissen aus den Kolonien' bei Theodor Fontane. In: Konrad Ehlich (Hrsg.): Fontane und die Fremde, Fontane und Europa. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 212–228.
Parr, Rolf: Die Auseinandersetzung mit flexiblem Normalismus als Charakteristikum der ‚Klassischen Moderne'. In: kultuRRevolution. zeitschrift für angewandte diskurstheorie 59 (Oktober 2010), S. 57–61.
Parr, Rolf: Die nahen und die fernen Räume. Überlagerungen von Raum und Zeit bei Theodor Fontane und Wilhelm Raabe. In: Roland Berbig, Dirk Göttsche (Hrsg.): Metropole, Provinz und Welt. Raum und Mobilität in der Literatur des Realismus. Berlin, Boston: De Gruyter 2013, S. 53–76.
Parr, Rolf: Kleine und große Weltentwürfe. Theodor Fontanes mentale Karten. In: Hanna Delf von Wolzogen, Richard Faber, Helmut Peitsch (Hrsg.): Theodor Fontane. Berlin, Brandenburg, Preußen, Deutschland, Europa und die Welt. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, S. 17–40.
Parr, Rolf: Inszeniertes Briefeschreiben, inszenierte Briefe. In: Hanna Delf von Wolzogen, Andreas Köstler (Hrsg.): „Wie immer Ihr Th. F." Theodor Fontanes Briefe im Kontext. Würzburg: Königshausen & Neumann 2019, S. 9–34.
Reichstagsprotokolle. Stenographische Berichte über die Verhandlungen des Reichstags. VI. Legislaturperiode. IV. Session 1886/87. Erster Bd.
Reulecke, Anne-Kathrin: Briefgeheimnis und Buchstabentreue. Fontanes literarische Mediologie. In: Stephan Braese, Anne-Kathrin Reulecke (Hrsg.): Realien des Realismus. Wissenschaft – Technik – Medien in Theodor Fontanes Erzählprosa. Berlin: Vorwerk 8 2010, S. 129–156.
Sagarra, Eda: Kommunikationsrevolution und Bewußtseinsänderung. Zu einem unterschwelligen Thema bei Theodor Fontane. In: Hanna Delf von Wolzogen, Helmuth Nürnberger (Hrsg.): Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts. Bd. 3. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 105–118.

Sagarra, Eda: Fontane in der globalisierten Welt. In: Stephan Braese, Anne-Kathrin Reulecke (Hrsg.): Realien des Realismus. Wissenschaft – Technik – Medien in Theodor Fontanes Erzählprosa. Berlin: Vorwerk 8 2010, S. 15–26.

Scherpe, Klaus R.: Der Buchstabe „A“ und andere Medien des Ehebruchs im Roman. Goethe, Hawthorne, Flaubert, Fontane, Tolstoi und Thomas Mann. In: Weimarer Beiträge (2010), H. 3, S. 389–403.

Schmidt-Supprian, Alheide: Briefe im erzählten Text. Untersuchungen zum Werk Theodor Fontanes. Frankfurt a.M. u. a.: Lang 1993.

Schrader, Hans-Jürgen: Autorfedern unter Preß-Autorität. Mitformende Marktfaktoren der realistischen Erzählkunst – an Beispielen Storms, Raabes und Kellers. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft (2001), S. 1–40.

Spies, Petra [d. i. Petra McGillen]: Original Compiler. Notation as Textual Practice in Theodor Fontane. Diss. Princeton University 2012.

Spies McGillen, Petra [d. i. Petra McGillen]: Per Liste durch den Papier-Kosmos. Theodor Fontanes bewegliche Textproduktion – Beobachtungen zu *Allerlei Glück*. In: Heike Gfrereis, Ellen Strittmatter (Hrsg.): Zettelkästen. Maschinen der Phantasie. Marbach a.N.: Deutsche Schiller-gesellschaft 2013, S. 96–107.

Stockinger, Claudia: An den Ursprüngen populärer Serialität. Das Familienblatt *Die Gartenlaube*. Göttingen: Wallstein 2018.

Stüssel, Kerstin: Entlegene Orte, verschollene Subjekte, verdichtetes Wissen. Problematisches Erzählen zwischen Literatur und Massenmedien. In: Roland Berbig, Dirk Göttsche (Hrsg.): Metropole, Provinz und Welt. Raum und Mobilität in der Literatur des Realismus. Berlin, Boston: De Gruyter 2013, S. 237–255.

Thomas, Christian: Theodor Fontane. Autonomie und Telegraphie in den Gesellschaftsromanen. Berlin: Logos 2015.

Vogl, Joseph: Telephon nach Java: Fontane. In: Stephan Braese, Anne-Kathrin Reulecke (Hrsg.): Realien des Realismus. Wissenschaft – Technik – Medien in Theodor Fontanes Erzählprosa. Berlin: Vorwerk 8 2010, S. 117–128.

Wagner, Wolf-Rüdiger: Effi Briest und ihr Wunsch nach einem japanischen Bettschirm. Ein Blick auf die Medien- und Kommunikationskultur in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts. 2., vollständig überarb. und erw. Aufl. München: kopaed 2019.

Wenzlhuemer, Roland: Editorial – Telecommunication and Globalization in the Nineteenth Century. In: Ders. (Hrsg.): Global Communication. Telecommunication and Global Flows of Information in the Late 19th and Early 20th Century. Special Issue of Historical Social Research 35 (2010), H. 1, S. 7–18. (Wenzlhuemer 2010a)

Wenzlhuemer, Roland: Globalization, Communication and the Concept of Space in Global History. In: Ders. (Hrsg.): Global Communication. Telecommunication and Global Flows of Information in the Late 19th and Early 20th Century. Special Issue of Historical Social Research. Köln: Center for Historical Social Research 35 (2010), H. 1, S. 19–47. (Wenzlhuemer 2010b)

Wenzlhuemer, Roland: „I had occasion to telegraph to Calcutta“: Die Telegrafie und ihre Rolle in der Globalisierung im 19. Jahrhundert. In: Themenportal Europäische Geschichte (2011), http://www.europa.clio-online.de/2011/Article=513 (Stand: 3. April 2019). (Wenzlhuemer 2011a)

Wenzlhuemer, Roland: Less Than No Time: Zum Verhältnis von Telegrafie und Zeit. In: Geschichte und Gesellschaft 37 (2011), H. 4, S. 592–613. (Wenzlhuemer 2011b)

Wenzlhuemer, Roland: Connecting the Nineteenth-Century World: The Telegraph and Globalization. Cambridge: Cambridge University Press 2012.

Wenzlhuemer, Roland: The ship, the media, and the world: conceptualizing connections in global history. In: Journal of Global History 11 (2016), H. 2, S. 163–186.

Wenzlhuemer, Roland: Globalgeschichte schreiben. Eine Einführung in 6 Episoden. Konstanz: UVK 2017.
Windfuhr, Manfred: Fontanes Erzählkunst unter den Marktbedingungen ihrer Zeit. In: Jörg Thunecke, Eda Sagarra (Hrsg.): Formen realistischer Erzählkunst. Festschrift für Charlotte Jolles. In Honor of Her 70th Birthday. Nottingham: Sherwood Press 1979, S. 335–346.
Wobring, Michael: Die Globalisierung der Telekommunikation im 19. Jahrhundert. Pläne, Projekte und Kapazitätsausbauten zwischen Wirtschaft und Politik. Frankfurt a.M. u. a.: Lang 2005.
Wülfing, Wulf: Fontane, Bismarck und die Telegrafie. In: FBl. 54 (1992), S. 18–31.
Zuberbühler, Rolf: Theodor Fontane: *Der Stechlin*. Fontanes politischer Altersroman im Lichte der *Vossischen Zeitung* und weiterer zeitgenössischer Publizistik. Berlin: Stapp 2012.

I Korrespondentenjahre

Iwan-Michelangelo D’Aprile

Propaganda und Poetologie

Fontanes Korrespondenzen im Spannungsfeld von offiziösem Journalismus und literarischem Realismusprogramm

Fontanes Korrespondenzen, die einen umfangreichen Werkbestandteil ausmachen und gleichwohl bislang editorisch nur sehr ausschnitthaft aufgearbeitet wurden, haben in der Fontane-Forschung der letzten Jahrzehnte in zweierlei Hinsicht zunehmend Aufmerksamkeit gefunden. In pressegeschichtlicher Perspektive wurden sie seit den 1990er Jahren mit Blick auf den politischen Fontane im Rahmen der Manteuffel’schen und Bismarck’schen preußischen Pressepolitik untersucht. Mit Heide Streiter-Buschers Einleitung zu ihrer Edition der *Unechten Korrespondenzen* und Rudolf Muhs’ Studien zu den personellen Netzwerken der Centralpressestelle (Streiter-Buscher 1996; Muhs 2020) lassen sie sich funktional im Kontext der im Nachmärz nicht nur in Preußen zunehmend aktiven staatlichen und halbstaatlichen Pressepolitik situieren, für die sich in der historischen Presseforschung der Begriff der „Propaganda“ eingebürgert hat (Daniel und Siemann 1994; Holtz 2019). Während das Erkenntnisinteresse hier vor allem historisch perspektiviert ist und sich auf die Positionierung Fontanes im politischen Spektrum der Zeit richtet, werden Fragen nach dem Zusammenhang von Korrespondenzen und – im engeren Sinn – literarischem Werk bei Fontane in dieser Forschungsperspektive allenfalls am Rande behandelt und eher verneinend beantwortet. Als nach 1850 nur noch im Graubereich des ‚Offiziösen‘ praktizierte Brot- und Auftragsarbeit stehe Fontanes politische Journalistik „naturgemäß außerhalb seines literarischen Œuvres“, heißt es etwa in der Formulierung Streiter-Buschers (2000, 788).

Umgekehrt hat eine neuere medienwissenschaftlich informierte Literaturwissenschaft gerade in den journalistischen Text- und Kompilationspraktiken von Fontanes Korrespondenzen nicht nur zahlreiche Querbezüge zu den poetischen Verfahren in seinen kulturhistorischen und literarischen Werken herausgearbeitet, sondern in diesen auch Parallelen zu aktuellen Phänomenen der Neujustierung des Verhältnisses von Fiktionalität und Faktizität im gegenwärtigen Medienwandel gefunden – etwa in Bezug auf derzeitige ‚Fake News‘-Diskussionen (vgl. Günter und Homberg 2016; McGillen 2017, 2019). Während die pressegeschichtliche Forschung hinsichtlich des Verhältnisses von journalistischer Praxis und Fontanes Poetologie eher zu einer analytischen Trennung der Bereiche tendiert, werden diese im medienwissenschaftlichen Ansatz nah zusammengerückt und tendenziell in eine Identitätsbeziehung zueinander gestellt.

Es ist die These des folgenden Beitrags, dass sich das Profil des Journalisten-Literaten Fontane und damit einhergehend das Verhältnis von Politik und Literatur bei Fontane am ehesten dann genauer bestimmen lassen können, wenn man beide

https://doi.org/10.1515/9783110733235-003

Ansätze in Beziehung setzt. Einerseits ist mit dem medienwissenschaftlichen Ansatz Fontanes realistische Programmatik im Kontext seiner Praktiken als politischer Journalist zu lesen. Dies erscheint umso mehr geboten, als Fontane bekanntermaßen keine systematisch stringente Theorie des Realismus entwickelt hat, sondern seine poetologischen Überlegungen immer anlassbezogen im Zusammenhang mit bestimmten Herausforderungen des jeweiligen Tätigkeitsfeldes formulierte: in Übersetzungen, in der literaturkritischen Auseinandersetzung mit anderen Werken – und eben nicht zuletzt auch im Kontext seiner Korrespondententätigkeit. Andererseits ist mit der pressegeschichtlichen Forschung auf die historischen Feldbedingungen, Funktionalitäten und Restriktionen des offiziösen Journalismus des 19. Jahrhunderts hinzuweisen, um der Gefahr zu entgehen, diese Feldbedingungen anachronistisch zum spezifisch Fontane'schen poetologischen Programm umzudeuten. Sowenig sich aus den per definitionem als getarnte Verlautbarungen des Regierungsstandpunktes fungierenden offiziösen Korrespondenzen unmittelbar Fontanes politische Position ablesen lässt, wird man auch hinsichtlich ihrer Textverfahren den stark relationalen, durch amtliche Instruktionen und Vorgaben bestimmten Charakter ihrer Autorschaft berücksichtigen. Fontanes Korrespondenzen sind immer auch Ausdruck eines bürokratischen Diskursfeldes und seiner Regeln und Routinen (Balke u. a. 2016). Vor diesem Hintergrund lässt sich der Zusammenhang von offiziösem Journalismus und realistischer Poetologie bei Fontane als ein widersprüchliches Spannungsverhältnis beschreiben, das sowohl durch Parallelen und Querbezüge als auch durch Brüche und ausgesprochene Oppositionsrelationen gekennzeichnet ist.

Im Folgenden soll dieses Spannungsverhältnis entlang dreier poetologischer Manifestationen Fontanes exemplifiziert werden. Im ersten Teil wird Fontanes früheste realistische Programmschrift *Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848* vor dem Hintergrund seiner Korrespondenzen der frühen 1850er Jahre als eine eigensinnige Poetik des literarischen Parlamentarismus gelesen. Im zweiten Teil wird Fontanes unmittelbar in Form von regierungsamtlichen Korrespondenzen als preußischer Presseagent in London entwickelte ‚Feuilletonpoetik' in Relation zu den Instruktionen seiner Auftraggeber rekonstruiert. Im dritten Teil schließlich wird das Verhältnis von Fontanes ‚unechten' Korrespondenzen, die er im Rahmen seiner Redaktionstätigkeit bei der *Neuen Preußischen (Kreuz-)Zeitung*, gen. *Kreuz-Zeitung*, zwischen 1860 und 1870 kompilierte, zu einigen zentralen Aspekten seiner realistischen Romanpoetik diskutiert.

1 Literarischer Parlamentarismus

Anfang des Jahres 1853 wurde Fontane nach einer der zahlreichen Umgestaltungen der Pressestelle (mit ebenso zahlreichen Kündigungen und Wiedereinstellungen Fontanes verbunden) ein neuer Zuständigkeitsbereich zugewiesen: Er wurde zum Berichterstat-

ter über literarische Neuerscheinungen ernannt und sollte – neben seinen Korrespondenzartikeln – in wöchentlichen Berichten über „bemerkenswerthe Erscheinungen der schönwissenschaftlichen Literatur insofern sich in ihnen besondere soziale oder politische Tendenzen aussprechen" referieren, wie es in der amtlichen Aufgabenbeschreibung heißt (Verfügung Ryno Quehls v. 21. Januar 1853, zit. nach Jolles 1937, 95). Ob oder in welchem Umfang Fontane Berichte über die zeitgenössische Literatur geliefert hat, ist nicht bekannt. Auffällig ist in jedem Fall, dass Fontane genau zu der Zeit, als er diesen Aufgabenbereich innehatte, mit seinem Essay *Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848* eine Abhandlung über literarische Gegenwartserscheinungen verfasst und veröffentlicht hat, in der er einige seiner ersten und wenigen programmatischen Äußerungen zum literarischen Realismus formuliert. Trotz ihres fragmentarischen und unvollendeten Charakters (den Abschnitt über „epische Poesie" bzw. den Roman hat Fontane nicht mehr geschrieben) gilt sie heute als frühes „realistische[s] Credo", das „für eine Profilierung der Fontaneschen Poetik [...] nicht hoch genug eingeschätzt werden" könne (Aust 2000, 418). Ein Vierteljahrhundert vor Fontanes erstem eigenen Roman geschrieben, würden in der Schrift „erstmalig [...] die Themenkreise und Entwicklungslinien angesprochen, die den Horizont einer ganzen Dichterbiographie" ausmachten (Aust 2000, 419). Auch wenn die Beantwortung der Frage, ob und inwiefern der Essay unmittelbar aus der Instruktion der Pressestelle hervorgegangen ist, spekulativ bleiben muss, lassen sich aus Fontanes gleichzeitiger offiziöser Korrespondententätigkeit genügend Belege erkennen, um ihn in diesem Entstehungskontext zu situieren. Zugleich ist der Essay ein schlagendes Beispiel für die Brüche zwischen Fontanes realistischer Poetik und dem, was innerhalb der engen Grenzen der regierungsamtlich regulierten Öffentlichkeit möglich war.

Fontanes tagespolitische Korrespondenzen der frühen 1850er Jahre stehen im Zeichen der pressepolitischen Auseinandersetzungen um die nachrevolutionäre Ordnung Preußens und der weiterhin ungelösten Frage der deutschen Einheit. Hierzu zählen zum einen hegemoniale Auseinandersetzungen im Spannungsfeld des von Österreich beherrschten Deutschen Bundes und des preußisch dominierten Zollvereins bzw. der preußischen Pläne einer norddeutschen Union. Zum anderen, und damit verbunden, reflektieren sie die innenpolitischen Konflikte zwischen Manteuffels bei aller Reaktion auf Anschlussfähigkeit an einen konservativen Konstitutionalismus und wirtschaftsliberale Reformen bedachtem bürokratischen Zentralismus und der mit den Schutzmächten der Wiener Ordnung, Russland und Österreich, verbandelten altständischen Adelsopposition, die in der hofnahen ‚Kreuzzeitungspartei' organisiert war (Ross 2019).

Die Auswahl der Zeitungen, die Fontane als offiziöser Agent mit Korrespondenzen belieferte, erklärt sich sowohl aus regionalen Schwerpunktsetzungen der preußischen Pressearbeit in den seit dem Wiener Kongress an Preußen gefallenen West- und Ostprovinzen (*Düsseldorfer Zeitung*, *Danziger Dampfboot*) und den mittel- und südwestdeutschen Zentren der Mittelstaaten (*Erfurter Zeitung*, *Heidelberger Journal*) als auch aus institutionellen Verbindungen und persönlichen Einflussmöglichkeiten (Muhs

2020; Holtz 2019). So war das *Danziger Dampfboot* die Hauszeitung des Pressestellenleiters Ryno Quehl, Wilhelm Wolfsohn vermittelte den Kontakt zu Brockhaus' Leipziger *Deutschen Allgemeinen Zeitung*. Zum *Heidelberger Journal* mögen seit Wilhelm von Merckels Studienjahren Verbindungen bestanden haben.

Als Formen dominieren in den Korrespondenzen neben der bloßen Verlautbarung der politische Kommentar und Leitartikel sowie (fiktive) Parlamentsberichte bzw. -reportagen. So belieferte Fontane etwa das *Heidelberger Journal* mit Berichten aus den preußischen Kammern (vgl. Buck und Kühlmann 1992). Zielgruppengerecht für das bereits seit der Napoleonischen Zeit an konstitutionelle Verfahren gewöhnte Publikum im südwestdeutschen Zentrum des Liberalismus sind sie im Stil der Parlamentsreportage gehalten. Mithilfe literarischer Vergleiche und Metaphern wird Atmosphäre erzeugt und ‚Live-Berichterstattung' suggeriert: „Die Kammern beginnen allgemach ihre Thätigkeit, und die goldnen Tage eines Correspondenten brechen an. Bis dato befinden wir uns freilich noch bei der Einleitung: langweilig wie die Vorrede zu einem Walter Scott'schen Roman." (Buck und Kühlmann 1992, 112) Der Korrespondent tritt als ein Reporter auf, der nur in Ausnahmefällen nicht selbst bei den Verhandlungen anwesend gewesen sei („Ich wohnte den Verhandlungen leider nicht selbst bei, doch stimmen alle Berichte darin überein, daß [...]"; Buck und Kühlmann 1992, 114). Politische Konfliktlinien werden durchaus sichtbar gemacht, etwa indem die Erpressungsversuche der Adelspartei in den Auseinandersetzungen um ein reformiertes Ernennungsrecht für das Herrenhaus, dem nur unter der Bedingung des Rücktritts des Ministerpräsidenten Manteuffel zugunsten eines ihrer Vertreter zugestimmt werden sollte, öffentlich gemacht werden. Nicht unerwähnt lässt der Korrespondent dabei seinen privilegierten Zugang zu den informierten Kreisen:

> „Noch theile ich ihnen ein Gerücht mit [...], daß die Rechte der ersten Kammer gewillt sei, die Regierungsvorlage ohne ernstliche Bekämpfung anzunehmen, wenn Herr von Manteuffel von der Leitung der Geschäfte entbunden und ein hervorragendes Mitglied der eignen Partei an die Stelle desselben berufen würde." (Buck und Kühlmann 1992, 117)

Unterstrichen wird dies durch hinzugefügte Redaktionskommentare, in denen auf den Status des Korrespondenten als eingeweihter offiziöser Berichterstatter verwiesen wird, der dadurch die versteckten Zeichen der Arkanpolitik zu lesen imstande sei: „Im Uebrigen sei hier nur bemerkt, daß unser geehrter Herr Correspondent vermöge seiner Stellung in Berlin allerdings in der Lage sein dürfte, den Commentar zu den ‚zwischen den Zeilen' liegenden Winken der Thronrede geben zu können. Die Red." (Buck und Kühlmann 1992, 112)

Auch in Fontanes Kommentaren für Brockhaus' *Allgemeine Deutsche Zeitung* wird Preußen weiterhin als Träger des Liberalismus und der Moderne in Deutschland dargestellt (vgl. Schultze 1972). Auch wenn in Preußen „das parlamentarische[] Leben noch in den Kinderschuhen steck[e]", bei aller „Vielregiererei samt ihrem unliebsamen Sohne: der Polizei" und trotz der vielen „Bajonette [...], die den harmlosen Reisenden noch immer vom Perron entgegenblitzen" sei man auf dem Weg, „die

großen Ideen von Freiheit und Gleichheit ihrer einzig denkbaren Verwirklichung entgegenzubringen". Auch hier wird die ‚Kreuzzeitungspartei' als Haupthindernis jeglicher Modernisierung ausgemacht. Den behutsamen Schritten Manteuffels gegenüber habe die „rostzerfressene" Kreuzzeitungspartei einzig und allein die Rückkehr zur „ständische[n] Monarchie als den Schlüssel alles Glücks" anzubieten: „Die Kreuzzeitungspartei ist da, aber sie ist ein Anachronismus und ein doppelter und dreifacher in unserem Lande." (Schultze 1972, 459–460) Ob Karl August Varnhagen von Ense, dem wir eine der frühesten bekannten Leserreaktionen auf den politischen Korrespondenten Fontane der Revolutionszeit verdanken, sich mit seinen Tagebuch-Kommentaren („In auswärtigen Blättern sprechen feile Tagesschreiber von Manteuffel und Hinckeldey als den populairsten Persönlichkeiten Berlins! [...] Das Wahre ist, nachdem diese Leute die Handlanger der Reaktion gewesen [...], möchten sie gern das Gehässige ihrer Rolle vergessen machen und für Volksfreunde gelten." Eintrag v. 16. Februar 1853, Varnhagen 1868, 34) auf Fontanes Korrespondenzen bezieht, ist nicht sicher, aber der Kommentar verweist auf den durchaus erwünschten Propaganda-Effekt solcher Darstellungen und dessen kritische Einschätzung im demokratischen Lager. Insgesamt zeigen die Korrespondenzen dieser Jahre Fontane als journalistische Speerspitze Ryno Quehls in dessen Auseinandersetzungen mit der altständischen Adelsreaktion der Kreuzzeitungspartei. Nicht zufällig musste auch Fontane, als Quehl auf Druck der Letzteren entlassen und die Pressestelle dem Innenminister von Westphalen zugeordnet wurde, seinen Dienst vorübergehend quittieren (vgl. Muhs 2020, 61–62).

Als wichtigster politischer Mentor und Informant Fontanes kann – wie in den gesamten 1850er Jahren – weiterhin Wilhelm von Merckel gelten. Als ehemaliger Pressestellenleiter hatte er Fontane in die offiziöse Arbeit eingeführt. Und als Abgeordneter der Ersten Kammer nahm er an allen Sitzungen teil und versorgte Fontane mit den entsprechenden Informationen aus erster Hand. Merckels Broschüren und Entwürfe aus diesem Zeitraum geben zudem die Leitlinien vor, entlang derer sich auch Fontanes Korrespondenzen bewegen. Merckel, innerhalb der preußischen Bürokratie ein durchaus origineller und kritisch denkender Kopf, vertrat darin einen strikt legalistischen monarchischen Konstitutionalismus inklusive Parlamentsrechten und einer liberalen Pressegesetzgebung. Zudem propagierte er auch nach der Punktation von Olmütz, die der Grund für seinen Rücktritt als preußischer Pressestellenleiter gewesen war, weiterhin das Modell einer preußisch geführten Deutschen Union anstelle des von Österreich dominierten Deutschen Bundes. Am deutlichsten ist Merckels politisches Programm in seiner Broschüre mit dem Titel *Alter und neuer Konservatismus* von 1852 formuliert. Zunehmend macht Merckel neben den „revolutionären" Demokraten die altständische Adelsreaktion als größte Gefahr für den preußischen Staat aus. Während es der „alten" konservativen Mehrheit – gemeint sind altliberale vormärzliche Monarchisten – um die Konstitutionalisierung und Parlamentarisierung Deutschlands gehe, würden die „neuen" Konservativen, also die Kreuzzeitungspartei, ihren „Guerillakrieg" und ihre Putschdrohungen im Namen einer altständischen Ordnung und der Partikularrechte einer adligen Minderheit nun gegen die monarchi-

sche Konstitution richten. Das von diesen beschworene „alte ächte deutsche Recht“ meine nichts anderes als die Restauration verlorener Privilegien (Merckel 1852, 20). Aus derselben Zeit stammt auch Merckels literarische Satire *Der Frack des Herrn von Chergal*, die er im Oktober 1852 erstmals im „Tunnel über der Spree“ vortrug und die 1854 in der von Fontane herausgegebenen Literaturzeitschrift *Argo* erschien (Chronik, 10. Oktober 1852; Merckel 1854). In derselben Stoßrichtung wird hier der Chef der Kreuzzeitungspartei, Ernst Ludwig von Gerlach, aufs Korn genommen (zu Gerlach vgl. Kraus 1994, hier in Merckel entgegengesetzter, heute geläufiger Terminologie als „Altkonservativer“).

Liest man vor diesem Hintergrund Fontanes frühe realistische Programmschrift, lassen sich zahlreiche Querbezüge und analoge Argumentationsmuster erkennen. Pflichtschuldigst entsagt Fontane so zwar einerseits einer vermeintlich schwärmerischen revolutionären Vormärzliteratur und gibt seine Sprecherrolle als die eines „eingefleischten Royalisten vom Wirbel bis zur Zeh“ (NFA, Bd. 21/1, 18) zu erkennen. Die Präferenz für den norddeutschen Raum bei der Auswahl der besprochenen Dichter ließe sich als literaturpolitisches Komplement zu Merckels weiterhin verfolgten Unions-Plänen verstehen, wobei die Namen Redwitz, Scherenberg, Roquette, Merckel, Lepel und Bodenstedt unverkennbar auf Konstellationen zwischen dem Literaturverein „Tunnel über der Spree“ und preußischen Hof- und Verwaltungskreisen verweisen. Tatsächlich dürfte es sich bei Fontanes Essay um ziemlich die einzige literaturgeschichtliche Abhandlung handeln, in der der ehemalige Pressestellenleiter Wilhelm von Merckel als Literat überhaupt Erwähnung findet. Gegen die Reduktion Merckels auf seine antirevolutionären „Parteigedichte“, gemeint ist insbesondere sein berüchtigter Vers „Gegen Demokraten helfen nur Soldaten“, wird auf seine politische Haltung („ein falsches, selbst verzerrtes Bild“) ebenso verwiesen wie auf seine literarischen Leistungen als „echte[r] Humorist[]“, dessen Literatur den Bedürfnissen der nachrevolutionären Periode der „Erschlaffung“ genau angemessen sei (NFA, Bd. 21/1, 26, 16).

Vor allem aber entwickelt Fontane sein Realismuskonzept in rigoroser Abgrenzung gegen alles bloß Reaktionäre und jede ästhetische Rückwärtsgewandtheit: „Wir kennen dies Lied. Die goldenen Zeiten sind immer *vergangene* gewesen“, setzt der Essay ein (NFA, Bd. 21/1, 7). Im Folgenden erscheint realistische Literatur geradezu als Gegenprogramm zum Anciennitätsprinzip der altständischen Partei: „Es ist töricht, Autoritäten im Glanze unfehlbarer Götter zu erblicken“; „Er [der Realismus] schließt nichts aus als die Lüge, das Forcierte, das Nebelhafte, das Abgestorbene“; „er [der Realismus] läßt die Toten oder doch wenigstens das Tote ruhen; er durchstöbert keine Rumpelkammern und verehrt Antiquitäten nie und nimmer, wenn sie nichts anderes sind als eben – alt.“ (NFA, Bd. 21/1, 10, 13, 14) Die „rostzerfressene Kreuzzeitungspartei“ der politischen Korrespondenzen tritt hier in Form der ästhetizistischen Nostalgie auf dem Gebiet der Literatur als überlebtes Gespenst wieder auf. Dagegen positioniert sich der Sprecher identifikatorisch zusammen mit der realistischen Literatur immer auf Seiten der Moderne: „Unsere moderne Richtung [...]“; „[...] unsere eigene

Richtung“ (NFA, Bd. 21/1, 9, 15). Schließlich wird, in hervorgehobener Schrifttype, der Realismus in der Sprache des Parlamentarismus als „*Interessenvertretung*“ des „ganze[n] reiche[n] Leben[s]“ definiert (NFA, Bd. 21/1, 13). Als gleichsam ‚literarisches Parlament‘ (im Wortsinn) bringe der Realismus die Wirklichkeiten seiner jeweiligen Zeit zum Ausdruck.

Dass damit allerdings umgekehrt nicht eine bloße poetologisch gewendete Manteuffel-Apotheose unter liberalem Deckmantel und auch keine bloße Poetologie des Merckel’schen gleichermaßen gegenrevolutionären wie gegenreaktionären legitimistischen Konstitutionalismus der eingeschränkten und oktroyierten Verfassung von 1850 gemeint ist, lässt der Essay unschwer erkennen. Zum Modell aller kommenden realistischen Literatur erklärt Fontane ausgerechnet das im offiziellen Preußen am meisten verteufelte und verfolgte Gedicht, Ferdinand Freiligraths Ballade über die Märzgefallenen der 1848er Revolution „Die Todten an die Lebenden“: „Das Gedicht ‚Die Todten an die Lebenden‘ (jetzt aus allen möglichen Gründen halb vergessen) ist in Wahrheit ein Apostel des Realismus. Inhalt und Form decken hier einander: der Stoff aus dem vollsten Leben herausgerissen, die Behandlung einfach und doch schwungvoll, wahr und doch voll Phantasie.“ (NFA, Bd. 21/1, 17–18) Freiligrath sei mit ihm zum „Träger der gesamten Kraft und Frische unserer modernen Literatur“ geworden: „[...] einer Richtung, die jetzt Schritt vor Schritt dem endlichen Siege näherrückt, hat er die Wege gebahnt“ (NFA, Bd. 21/1, 17).

Bei der preußischen Regierung hingegen hatte Freiligrath sein Gedenkgedicht für die Gefallenen des 18. März einen Hochverratsprozess eingetragen und er hatte sich nur durch Flucht nach England der Verhaftung entziehen können. Von ihr wurde das „halb vergessene“ Gedicht nie verziehen und Freiligrath wurde, anders als die meisten anderen politischen Emigranten, auch nach dem Thronwechsel von 1861 nicht amnestiert. Die Eigengesetzlichkeit der Kunst, die Fontane in seinem Essay einfordert und mit der er sein Lob des Gedichts trotz dessen aus Regierungssicht revolutionärer Tendenz rechtfertigt („[wir] können aber freilich nicht umhin, bei Beurteilung von Kunstwerken lediglich den ästhetischen Maßstab gelten zu lassen“; NFA, Bd. 21/1, 18), ist gerade nicht als Plädoyer für eine entpolitisierte Literatur zu missverstehen. Im Gegenteil: Freiligraths Gedicht war im Sinne der oben angeführten Instruktion Fontanes sozusagen die ‚bemerkenswertheste Erscheinung‘ von politisch relevanter ‚schönwissenschaftlicher Literatur‘ überhaupt.

Fontanes Realismusprogramm als literarisches Parlament der Wirklichkeiten, das zeigt das Freiligrath-Ideal, umfasst alle Stimmen – allen voran auch diejenigen, die in Preußen nicht mehr zu Wort kommen durften. Sucht man nach zeitgenössischen Parallelen zu Fontanes Realismuskonzept im politischen Diskurs, wird man denn auch nicht anachronistisch an Bismarcks spätere Auslassungen über die Realpolitik denken, sondern zuerst an August Ludwig Rochaus gleichzeitige, von einem liberaldemokratischen Standpunkt aus formulierte *Grundsätze der Realpolitik* (1853). Wie Fontane positioniert Rochau hier die Realpolitik in Äquidistanz zu einem („schwärmerischen“) vormärzlichen Verfassungsnormativismus einerseits und dem Ancienni-

tätsprinzip des bloßen Rechts des Stärkeren andererseits. Dagegen wird der vernünftige Staat nach Rochau immer Ausdruck aller in ihm wirkenden, d. h. „lebendigen" „gesellschaftlichen Kräfte" sein: „Die gute oder die richtige Verfassung ist diejenige welche alle gesellschaftlichen Kräfte nach ihrem vollen Werthe zur staatlichen Geltung kommen lässt" (Rochau 1853, 5; vgl. zu Rochaus Liberalismus auch die Einleitung zur Neuausgabe 1972 von Hans Ulrich Wehler). Wie Freiligrath wurde auch August Ludwig von Rochau der Prozess gemacht und er musste Preußen im Mai 1852 verlassen.

Schließlich treten die Widersprüche zwischen Fontanes Schrift und der preußischen Regierungspolitik auch mit Blick auf den Publikationsort und die Publikationsgeschichte des Essays unmittelbar zutage. Die Schrift erschien 1853 anonym und außerhalb Preußens in den *Deutschen Annalen zur Kenntniß der Gegenwart und Erinnerung an die Vergangenheit*, die vom ehemaligen Paulskirchen-Abgeordneten und 1851 wegen Majestätsbeleidung zu zweijähriger Festungshaft verurteilten und aus seiner Professur entfernten Karl Biedermann herausgegeben wurden (Fontane 1853). Wie immer lohnt ein Blick auf die Medienumgebung von Fontanes Zeitschriftenpublikationen: Der Auftaktartikel des ersten und einzigen Bandes der *Deutschen Annalen* enthält unter dem Titel „Deutschland und das französische Kaiserthum" eine harsche Kritik der Manteuffel'schen Reaktionszeit und namentlich der Berliner Centralpreßstelle, die im Freudenrausch über den Staatsstreich Louis Napoleons im Dezember 1851 von einer „Nachäffung" von dessen diktatorischem System des cäsaristischen Absolutismus träumen würden (Bd. 1, 1853, 1–11). Im auf Fontanes Beitrag folgenden Artikel „Die Ergebnisse der letzten Kammersession in Preußen" heißt es über die dort herrschende Variante des Parlamentarismus: „Ueber dem Allen aber waltet der präventive Vorsehungsblick der Polizei, die unbeschadet des Buchstabens der Verfassung und der Gesetze [...] dafür sorgt, daß die Bäume des preußischen Parlamentarismus nicht in den Himmel wachsen und daß der Bürger des obrigkeitlichen Schutzes, den er genießt, auch recht fühlbar inne werde" (Bd. 1, 1853, 377–389, 378).

Und während Fontane in seinem Essay ein kommendes preußisch-märkisches Zeitalter der Literatur ausruft, wurde Biedermanns Zeitschrift unmittelbar mit Erscheinen im August 1853 in Preußen auch schon wieder verboten und eingestellt. Am 2. September teilte Biedermann Fontane mit, dass damit auch die geplanten Beiträge über Drama und Roman seit 1848 obsolet geworden seien (Chronik, 2. September 1853). Biedermann selbst wurde Ende Oktober des Landes verwiesen. Dem ‚Apostel des Realismus' Freiligrath und dem ‚Realpolitiker' August Ludwig von Rochau folgte damit auch der Herausgeber der Realismus-Schrift Karl Biedermann ins Exil. Das später so häufig beklagte Fehlen einer Romanpoetik in Fontanes frühem Realismusprogramm ist eine direkte Folge der preußischen Repressionspolitik; der abgebrochen fragmentarische Charakter des Essays Menetekel für Fontanes am Schluss geäußerte Hoffnung, dass „das oft verspottete Flachland zwischen Oder und Elbe [...] auch einmal zu seinem Recht" komme (NFA, Bd. 21/1, 33).

2 Feuilletonpoetik

Zwei durchgehende Strategien lassen sich ausmachen, mit denen der offiziöse Korrespondent Fontane den Zumutungen einer bloßen Verlautbarungs- und Jubelpropaganda zu entgehen versuchte. Zum einen gehörte von Anfang an das Bestreben dazu, in der (echten oder unechten) Auslandskorrespondenz eingesetzt zu werden, namentlich in Bezug auf Großbritannien. Zum anderen zog es Fontane in die freiere Feuilletonsparte, in der weniger strikte Vorgaben herrschten und die auch eigene Reflexionen erlaubte. In diesem Sinn wandte er sich bereits 1851 bei seinem ersten Wiedereintritt in die Pressestelle nach der nur wenige Monate (von August bis Dezember 1850) währenden vorhergehenden Anstellung unter Wilhelm von Merckel an den neuen Pressestellenleiter Ryno Quehl:

> Gleichzeitig erlaub' ich mir einen dringenden Wunsch, den ich, mittelbar, schon im Lauf vorigen Winters Veranlassung nahm gegen Ew: Wohlgeboren laut werden zu lassen, – dahin zu wiederholen, daß es Ihnen, sehr geehrter Herr Doctor, gefallen möge, mich beim Feuilleton, oder aber (und das noch lieber fast) beim englischen Artikel Ihrer Adler-Zeitung zu verwenden. (An Ryno Quehl, 24. Oktober 1851, HFA,IV, Bd. 1, 193–194)

In Bezug auf seinen England-Aufenthalt 1852 schrieb er Quehl vorsorglich, dass in dieser Zeit „Beiträge für das Feuilleton prävalieren" würden (an Ryno Quehl, 23. Februar 1852, HFA,IV, Bd. 1, 204). Die Prävalenz blieb bis zu den ‚unechten' England-Korrespondenzen im Kreuzzeitungsjahrzehnt 1860–1870 mit ihrem generell wenig tagesaktuellen Feuilleton-Charakter und einem geografischen Aufgabengebiet, das nicht unmittelbar an vorderster Frontlinie der propagandistischen Zielvorgaben aus Redaktion und Pressestelle (die in Form von Ludwig Hahns Waschzetteln an die Redaktion gegeben wurden) stand. Noch für die vom Pressestellenleiter Ludwig Hahn lebenslang gezahlte Remuneration nach dem Ausstieg bei der *Kreuz-Zeitung* 1870 verpflichtete sich Fontane, „gelegentliche Feuilletonartikel" für die *Provinzial-Correspondenz* zu liefern (vgl. Erler 1979).

Feuilletonisierung ist dabei nicht mit politischem Desinteresse zu verwechseln. Wie Fontane etwa in der Korrespondenz mit dem *Kreuz-Zeitung*s-Herausgeber Tuiscon Beutner erläuterte, für den er ab 1856 im Auftrag der Pressestelle ständige England-Korrespondenzen lieferte, ging es vielmehr um einen Zugewinn an Gestaltungsspielraum und Integrität. Während der *Kreuz-Zeitung* auf dem Gebiet des Politischen „überhaupt nichts am Raisonnement und an dem *meinigen* erst recht nichts [liege], weil Sie fühlen, daß wir in Beurtheilung Englands mit unseren Ansichten auseinandergehen", ermögliche das Feuilleton zumindest, „ernstere Fragen [...], ernst wenigstens auf ästhetischem Gebiet, nach meinem besten Wissen und Können [zu] erörtern". Auch wenn Fontane ähnlich wie in der poetologischen Programmschrift *Unsere lyrische und epische Poesie* auf den systematischen Unterschied zwischen Politischem und Ästhetischem abhebt, macht er die Differenz daran fest, dass er in Bezug auf Ersteres zum bloßen Sprachrohr reduziert werde, während nur Letzteres überhaupt so

etwas wie Autorschaft erlaube. An einem – gänzlich unpolitischen – Feuilleton als „bloße[m] Spiel mit Worten" und „niedliche[m] Garnichtssagen" sei er hingegen nicht interessiert (an Tuiscon Beutner, 3. Juni 1857, HFA,IV, Bd. 1, 574–575).

Beides zusammen – der Wechsel in die Auslandsberichterstattung und in die Sparte des Feuilletons – ermöglichte Fontane erst die Entwicklung der literarischen Form des Reisefeuilletons zu einem vielfältigen Themenspektrum und die Zweitverwertung seiner Korrespondenzen der beiden Großbritannien-Aufenthalte 1852 und 1855–1858 in Buchform unter eigenem Namen mit *Ein Sommer in London* (1854), *Aus England* (1860) und *Jenseit des Tweed* (1860) (vgl. McGillen 2020). So sind auch Fontanes poetologische Überlegungen zu einer spezifischen Poetik des Feuilletons, die in vielem bereits auf seine späteren Romantechniken vorausweisen, unmittelbar aus der regierungsamtlichen journalistischen Praxis hervorgegangen und zuerst in Form von Korrespondenzberichten in den preußischen Regierungszeitungen *Die Zeit* und *Allgemeine Preußische Zeitung* in den Jahren 1857/58 erschienen.

Das Verhältnis von Regierungsinteresse und -auftrag und Fontanes Poetologie lässt sich an diesem Beispiel besonders gut rekonstruieren, weil die Instruktionen von Fontanes Auftraggeber, seinem Berliner Vorgesetzten Ludwig Metzel, relativ dicht überliefert sind (vgl. zum Folgenden D'Aprile 2019, 13–15). Fontanes Instruktion lautete, eine vollständige „Statistik der englischen politischen Presse" zu erstellen, die sowohl deren Geschichte umfasst als auch die gegenwärtigen „Beziehungen [...], in denen die verschiedenen Blätter zu den politischen Parteien" stehen. Ausgehend davon sollte er die Möglichkeiten der preußischen Regierung sondieren, sich bei britischen Blättern einzukaufen, wobei die Instruktion voraussetzt, dass der Pressemarkt, überall dort wo er regierungsunabhängig ist, auch käuflich sei. Von dem Ergebnis seiner Analysen sollte er in fortlaufenden monatlichen Berichten an die Pressestelle „Belege und Zeugnisse" abgeben (Instruktion Ludwig Metzel, zit. nach Nürnberger 1967, 218–222, 220).

Was Fontane geliefert hat, geht weit über die Instruktion und einen üblichen verwaltungsinternen Bericht hinaus. Ohne die in seiner Instruktion geforderte historische und statistische „Vollständigkeit" zu vernachlässigen, arbeitet Fontane seinen Rechenschaftsbericht zu einem gut lesbaren literarischen Text aus, der unter anderem eine bestens informierte Geschichte des britischen Pressewesens seit den Anfängen mit den sich in der 1648er Revolution entwickelnden Wochenblättern sowie einen Reiseführer durch das Londoner Presseviertel mit seinen rund 150 Redaktionsbüros (inklusive Öffnungszeiten für Besucher) bietet (vgl. NFA, Bd. 19, 129–248). En passant entwickelt Fontane dabei eine umfassende Zeitungspoetik, die im Sinne der weiten Bedeutung des griechischen *Poiesis*-Begriffs alle Herstellungsfaktoren in ihrer wechselseitigen Bedingtheit in den Blick nimmt: Marktvoraussetzungen, Produktionsverhältnisse, Räumlichkeiten und Drucktechniken, Auflagenzahlen, Vertrieb, Betriebskostenkalkulationen und Besitzverhältnisse, Gehälter, Status und soziale Absicherung der Journalisten, Ausdifferenzierung der journalistischen Tätigkeiten bis hin zum Layout. Ausgehend von Beobachtungen zu spezifischen Form- und Stilmerkmalen der

Times münden Fontanes Beobachtungen in die laut Günter Oesterle „knappste und treffendste Poetik des Feuilletons" des 19. Jahrhunderts (Oesterle 2000, 244). Mit ihr erhebt Fontane zahlreiche Stiltechniken wie eine dialogische Struktur, das Spiel mit der Maske, das Verbergen des eigenen Standpunkts, Anspielungs- und Auslassungstechniken, die anekdotische Plauderei, die humoristische Relativierung oder die Aufschiebung und Abschweifung statt des direkten ‚zur Sache Kommens' zum Ideal, die wir unschwer in seinen späteren Romanen wiederfinden können. Bis in den Stil hinein verstehe sich die *Times* viel mehr als „Advokat" ihrer „Clienten" denn als Richter, der die vermeintlich ewigen Wahrheiten besitze und das Publikum vom Katheder aus langweilig und erschöpfend belehre (NFA, Bd. 19, 242). Die Grundvoraussetzung von alledem ist nach Fontane der unabhängige Pressemarkt in Großbritannien mit seinen Selbstkorrekturkräften und der konsequenten Orientierung am Lesepublikum. „Man will Abonnenten, man will dem Volk *gefallen*", statt es „beständig [zu] maßregeln und [zu] quälen", ergänzt Fontane in einem nach der Rückkehr aus England gehaltenen Vortrag über die *Times* unter unausgesprochenem kontrastierenden Verweis auf die preußischen Presseverhältnisse (zit. nach Nürnberger 1967, 354).

Fontanes Berichte sind ein Musterbeispiel dafür, wie er seine Instruktionen zugleich erfüllte und unterlief. In der Korrespondenz mit seinem Vorgesetzten Metzel hat er sich immer wieder rückversichert, was er in der Sprecherrolle des offiziösen Presseagenten als seine eigene politische Einschätzung auszugeben habe, wobei er die Instruktionen in seinen eigenen Worten paraphrasiert: „du sollst auf England nicht schimpfen, sondern es loben wo Lob irgend möglich ist" (an Metzel, 29. November 1855, zit. nach Nürnberger 1967, 329); „Du hast für Alt-England einzustehn und die Bucher-Schlesingersche Ansicht, daß alles faul und verbraucht, alles Lüge sei, nach Kräften zu bekämpfen"; „du hast für einen vernünftigen Parlamentarismus das Wort zu führen" (an Metzel, 1. Dezember 1855, zit. nach Nürnberger 1967, 332); „du sollst solche Artikel hervorheben, die deine eigne liberal-conservative Stellung kennzeichnen" (an Metzel, 29. November 1855, zit. nach Nürnberger 1967, 329).

Die Begriffe, in denen Fontane seine Instruktionen paraphrasiert, waren dehnbar genug, um sowohl die Vorgaben der Pressestelle wie auch den eigenen Bericht noch irgendwie treffend zu charakterisieren: „Alt-England" klang für konservative Ohren unverdächtig, man konnte es aber auch – analog zu Wilhelm von Merckels liberaler semantischer Umwertung des „Alt-Konservativen" – auf die Segnungen der bürgerlichen Freiheiten seit der englischen 1648er Revolution beziehen (immerhin wie später die Französische Revolution inklusive der Exekution des Königs). Und mit der vagen Etikettierung „liberal-konservativ" ließ sich die Manteuffel'sche Reaktionspolitik immer gerne schmücken, auch wenn sie dabei nicht wie Fontane an eine Liberalisierung des Pressemarktes dachte. In diesem Sinn konnte sich Fontane einerseits gegenüber Metzel rechtfertigen: „Wenn Sie mit der Elle, die sich [aus meiner Instruktion] [...] ergiebt, das bisher Geleistete [...] messen, so werden Sie zugestehn müssen, daß ich meiner Aufgabe nachgekommen bin" (an Metzel, 1. Dezember 1855, zit. nach Nürnberger 1967, 335). Zugleich aber skizzierte er in der Form der offiziösen Korrespon-

denz eine Poetologie, die mit ihrem Plädoyer für einen unabhängigen Pressemarkt, die Vielstimmigkeit unterschiedlicher Standpunkte, den Vorrang der Unterhaltung vor der Belehrung und Indoktrination sowie das Vertrauen in die Urteilsfähigkeit des Publikums der Regierungspropaganda und deren pressepolitischen Methoden in weiten Teilen widersprach oder sogar diametral entgegengesetzt war.

3 Anti-Sensationsroman und Korrespondenzliteratur

Ausgehend von Fontanes in den Jahren zwischen 1860 und 1870 hauptsächlich für die *Kreuz-Zeitung* fabrizierten ‚unechten Korrespondenzen', das heißt Korrespondenzen, die nur fingiert von ‚vor Ort' (meistens aus Großbritannien) berichten, tatsächlich aber in der Berliner Redaktion aus anderem Nachrichtenmaterial kompiliert wurden, hat in den letzten Jahren eine medienwissenschaftlich informierte Germanistik inspirierende Thesen zum Zusammenhang zwischen Fontanes journalistischen Arbeitspraktiken und seiner realistischen Poetik formuliert (vgl. Günter und Homberg 2016; McGillen 2019).

So sieht Petra McGillen in Fontanes unechten Korrespondenzen nicht nur ein Vorgängerformat heutiger ‚Fake News'-Phänomene, sondern stellt auch deren Bedeutung für Fontanes Poetik heraus. Fontane sei geradezu ein „Pionier der Fake News" gewesen, heißt es etwa in der zugespitzten Zeitungsartikelvariante; in ähnlicher Stoßrichtung findet sich dieser Vergleich inzwischen auch in Peter Sprengels großer Literaturgeschichte des Vor- und Nachmärz (McGillen 2017; Sprengel 2020, 311). Fontanes Kompilationstechniken in den ‚unechten' Korrespondenzen seien für die Fiktionalisierungsstrategien in seinen Romanen grundlegend, weil sich die Verfahren der Authentizitätserzeugung („manufactured authenticity") glichen (McGillen 2019, 88). So wie der Berliner „false foreign correspondent" und „armchair reporter" in seinen angeblichen Berichten aus England Augenzeugenschaft vortäusche, eine Erzählerstimme vor Ort zu Wort kommen lasse und Glaubwürdigkeit simuliere, so erzeuge er auch die Realitätseffekte seiner Romane, indem er große Mengen an massenmedialem Material sammle, kompiliere und mit den Mitteln der Anspielungskunst („art of allusion") in einem fiktionalen Textzusammenhang verbinde. Durch diese Verfahren wiesen Fontanes Romane eine enge Verwandtschaft mit zeitgenössischen Kolportage- und Sensationsromanen auf, in denen fiktionale Abenteuergeschichten mit zeithistorischem Kolorit vermengt werden (McGillen 2019, 112–115).

So naheliegend diese Analogieschlüsse vom ‚Unechten' der Korrespondenzen zu den Fiktionalisierungsstrategien der Romane auf den ersten Blick aus heutiger Sicht erscheinen mögen, ergeben sich hinsichtlich der ‚Fake News'-These in einer historisch kontextualisierenden Perspektive unmittelbar zwei Schwierigkeiten: Erstens lässt sich die Unterscheidung zwischen ‚echten' und ‚unechten' Korrespondenzen nicht allein an Fragen von Augenzeugenschaft und Fiktionalisierung festmachen.

Weitgehend ein „armchair reporter“ war sowohl der ‚echte‘ wie der ‚unechte‘ Korrespondent Fontane – sowie mit ihm die Mehrheit aller Korrespondenten dieser Zeit. Für die allermeisten der Korrespondenzen des 19. Jahrhunderts – ob ‚echt‘ oder ‚unecht‘, und allemal die ‚offiziösen‘ – gilt, dass sie nicht auf der Basis investigativer Vor-Ort-Recherche geschrieben, sondern ausgiebig aus zirkulierendem Nachrichtenmaterial, anderen Zeitungen und offiziellen Verlautbarungen kompiliert wurden. Ob Fontane in den ‚echten‘ Korrespondenzen 1853 für das *Heidelberger Journal* aus den Berliner Kammern berichtet oder 1862 in den ‚unechten‘ Korrespondenzen aus dem Londoner Parlament – weder hier noch dort war er anwesend und die Fiktionalisierungsverfahren zum Zweck der Authentizitätserzeugung waren in beiden Fällen ähnliche. Will man hingegen von ‚Fake News‘ über den trivialen, weil auf dem seinerzeitigen restringierten Pressemarkt üblichen Sinn der fingierenden Kompilation hinaus sprechen, wären weitere Kriterien hinzuzuziehen, die für den Begriff konstitutive Bedeutungselemente der gezielten Desinformation in manipulativer Absicht nach den Maßstäben des seinerzeitigen Pressemarktes berücksichtigen.

Dies führt zum zweiten Problem, das die Engführung von Fontanes Romanen mit dem zeitgenössischen Kolportage- und Sensationsroman betrifft. Tatsächlich kannte auch das 19. Jahrhundert schon seine ‚Fake News-Pioniere‘, nur dass diese eben nicht Fontane hießen, sondern beispielsweise George Hesekiel oder Hermann Goedsche – Fontanes Redaktionskollegen und Urgesteine in der *Kreuz-Zeitungs*-Redaktion. Die absichtsvolle Vermengung und In-Eins-Setzung von Tatsache und Fiktion war bei ihnen Programm. Zum Teil in textidentischer Form verbreiteten sie in Zeitungsartikeln wie in zahllosen Sensationsromanen immer dieselben Verschwörungstheorien: in der *Kreuz-Zeitung* mit Goedsches gefälschten Briefen über die angeblichen Attentatspläne des Abgeordneten der Preußischen Nationalversammlung Benedikt Waldeck oder mit Hesekiels erfundenem Marquis, der als falscher Korrespondent Schreckensnachrichten aus Paris übermittelte, ebenso wie in ihren zeithistorischen Sensationsromanen über angebliche jüdische Weltverschwörungen (Goedsche: *Biarritz*, Hesekiel: *Teut und Juda*) oder über Gräueltaten während der Revolution (vgl. Albrecht 2010, 414–415; Neuhaus 1980).

Fontane hingegen hat sowohl sein Realismuskonzept als auch seine Erzählverfahren in expliziter Abgrenzung und als Gegenprogramm zum Kolportage- und Sensationsroman à la Goedsche und Hesekiel entwickelt. Bereits anlässlich seines Romandebüts *Vor dem Sturm*, aber auch in vielen anderen Zusammenhängen hat Fontane diese Absage an den Sensationsroman formuliert und auf die kategorialen Differenzen zur von ihm anvisierten Gattung des historischen ‚Zeitromans‘ hingewiesen. In diesem Sinn äußerte sich Fontane etwa gegenüber dem Redakteur von *Daheim*, dem Familienzeitschriftenableger der *Kreuz-Zeitung*, anlässlich des Erstdrucks von *Vor dem Sturm* mit direktem Bezug auf die von Goedsche und Hesekiel bevorzugten Motive: „Ich sagte ihm, daß ich mit den Sensationshelden nicht zu concurriren gedächte, daß ich ein Zeitbild hätte geben wollen und Autodafés, eingemauerte Nonnen und Skalpirungen im Winter 1812 auf 13 in märkischen Dörfern nicht vorgekommen wären“

(GBA–Tagebücher, Bd. 2, 65). Das Realismusgebot wird hierbei auf beides bezogen – auf die literarische Form und auf den Tatsachengehalt der Nachrichten.

Angesichts dieser Einwände ließe sich McGillens These weiterdenken und zugleich sozusagen umkehren. Anstelle der Engführung von politischer Propaganda und Poetologie, wie sie in der ‚Fake-News‘-These anklingt, bietet es sich eher an, das Realismuskonzept in Fontanes Romanen als spezifische Form der gezielten Propaganda-Vermeidung zu begreifen, die zugleich mit den journalistischen Techniken des Korrespondenten arbeitet. Dabei wird gerade das ‚Echte‘ der Korrespondenzen, die zunehmende Vernetzung der Welt und ihrer Wahrnehmungsweisen durch Nachrichtentechnik, in ein dichtes Geflecht der versteckten Botschaften, Anspielungen, Spiegelungen und Querbezüge literarisch transformiert, in dem sowohl die unhintergehbare Standortgebundenheit jeder Botschaft im pluralen Stimmengewirr erkennbar wird als auch der Erzählvorgang selbst durch vielfältige Weisen der Nachrichtenübermittlung narrativ strukturiert ist. Mit Joseph Vogls treffendem Begriff ließen sich Fontanes Romane so geradezu als „Korrespondenzliteratur“ charakterisieren (Vogl 2019).

Hierzu zählen nicht zuletzt das für Fontane charakteristische, exzessiv betriebene Unterlaufen eindeutiger Lesarten durch deren dialogische Relativierung, retardierende, das Gesagte aus unterschiedlichen Perspektiven wieder aufnehmende Momente sowie einschränkende und potenzielle Wertungen zurücknehmende Wendungen der Art ‚X ist gut, aber Y ist auch gut‘. Anders als in der offiziösen Korrespondenz ist das Ziel der realistischen Romane nicht die Indoktrination mit einer Lesart der Welt, sondern die Literarisierung dessen, was ist, in seinen vielfältigen Formen und all seinen Widersprüchen und Ungleichzeitigkeiten, wobei die Deutungen des Geschehens mithilfe der genannten Verfahren der Stimmendiversifikation und Standpunktcamouflage möglichst weitgehend dem Publikum und seiner Urteilsfähigkeit überlassen bleiben. Nicht zuletzt lassen diese Verfahren eine in der Korrespondentenpraxis eingeübte Variabilität gegenüber den Leseerwartungen unterschiedlicher Publikumssegmente erkennen (D’Aprile 2018, 217, 235–236). Fontanes Romane sind in diesem Sinn eminent politische Romane, die sich zugleich durch ihre Poetologie des Offenen von einem bloß instrumentellen, obrigkeitlich regulierten Politikverständnis maximal zu distanzieren suchen und in der mimetischen Verdoppelung des medialen Diskurses immer auch die ästhetische Differenz zwischen einem Roman und einer Zeitungskorrespondenz reflektieren.

Die Poetologie der ins Extrem getriebenen Propaganda-Vermeidung und deren literarische Verfahren sind Form gewordener Ausdruck der werkgeschichtlichen Tatsache, dass Fontane realistische Romane erst schreiben konnte, nachdem er die offiziöse Korrespondententätigkeit aufgegeben hatte. Zugleich lässt sich, das hat der Beitrag zu zeigen versucht, in der literarischen Reflexion des Spannungsverhältnisses von Propaganda und Realismus ein durchgehendes Kontinuitätsmoment ausmachen, das in Fontanes Poetologie durch alle politischen Seitenwechsel und alle werkgeschichtlichen Phasen vom Konzept des literarischen Parlamentarismus der frühen

realistischen Programmschrift über die britische Feuilletonpoetik bis zu seinen späten Romanen konstitutiv ist und wesentlich das spezifische Profil des Journalisten-Literaten Fontane prägt.

Literatur

Albrecht, Henning: Antiliberalismus und Antisemitismus. Hermann Wagener und die preußischen Sozialkonservativen 1855–1873. Paderborn u. a.: Schöningh 2010.

Aust, Hugo: Fontanes Poetik. In: F-Handbuch1, S. 412–465. (Aust 2000)

Balke, Friedrich/Siegert, Bernhard/Vogl, Josef (Hrsg.): Medien der Bürokratie. Paderborn: Fink 2016.

Buck, Stephan/Kühlmann, Wilhelm: Brotarbeit – Theodor Fontanes Korrespondenzartikel für das „Heidelberger Journal" (1852/1853). In: Euphorion 86 (1992), S. 108–117.

Daniel, Ute/Siemann, Wolfram (Hrsg.): Propaganda. Meinungskampf, Verführung und politische Sinnstiftung 1789–1989. Frankfurt a.M.: Fischer 1994.

D'Aprile, Iwan-Michelangelo: Fontane. Ein Jahrhundert in Bewegung. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2018.

D'Aprile, Iwan-Michelangelo: Mimesis ans Medium. Zeitungspoetik und journalistischer Realismus bei Theodor Fontane. In: Peer Trilcke (Hrsg.): Theodor Fontane. TEXT+KRITIK-Sonderband. 3. Aufl.: Neufassung. München: edition text + kritik 2019, S. 7–23.

Deutsche Annalen zur Kenntniß der Gegenwart und Erinnerung an die Vergangenheit. Hrsg. von Karl Biedermann. Leipzig: Avenarius und Mendelssohn 1853.

Erler, Gotthard: Theodor Fontane. Ein unveröffentlichter Brief aus dem Jahre 1870 und seine Hintergründe. In: FBl 29 (1979), S. 345–346.

Fontane, Theodor [Anonym]: Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848. In: Deutsche Annalen zur Kenntniß der Gegenwart und Erinnerung an die Vergangenheit. Hrsg. von Karl Biedermann. Leipzig: Avenarius & Mendelssohn 1853, Bd. 1, S. 353–377.

Günter, Manuela/Homberg, Michael: ‚cut & paste' im ‚Archiv der Massenmedien'? Theodor Fontanes ‚Unechte Korrespondenzen' und die Poesie der Zeitung. In: Daniela Gretz, Nicolas Pethes (Hrsg.): Archiv/Fiktionen. Verfahren des Archivierens in Literatur und Kultur des langen 19. Jahrhunderts. Freiburg i.Br.: Rombach 2016, S. 233–254.

Holtz, Bärbel (Hrsg.): Preußens Pressepolitik zwischen Abschaffung der Zensur und Reichspreßgesetz (1848 bis 1874). Berlin: De Gruyter 2019.

Jolles, Charlotte: Theodor Fontane und die Ära Manteuffel. In: Forschungen zur Brandenburgisch-Preußischen Geschichte N.F. 49 (1937), S. 57–114.

Kraus, Hans-Christof: Ernst Ludwig von Gerlach. Politisches Denken und Handeln eines preußischen Altkonservativen. 2 Bände. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1994.

McGillen, Petra S.: Fontane war ein Pionier der Fake News. Interview von Timo Frasch. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 20. April 2017.

McGillen, Petra S.: The Fontane Workshop. Manufacturing Realism in the Industrial Age of Print. New York, London: Bloomsbury 2019.

McGillen, Petra: *Fontane goes to J-School.* Theodor Fontanes Englandjahre und die Entstehung journalistischer Autorität im Pre-truth-Zeitalter. In: Colloquia Germanica 52, Heft 1–2 (2020), S. 11–26.

Merckel, Wilhelm von: Alter und neuer Konservatismus. Berlin: Allgemeine Deutsche Verlags-Anstalt 1852.

Merckel, Wilhelm von: Der Frack des Herrn von Chergal. In: Argo (1854), S. 247–284.

Muhs, Rudolf: Fontanes Fronde gegen Manteuffel und seine Mannen. Als Literat im Gewirr der preußischen Pressepolitik der Reaktionszeit. In: FBl 110 (2020), S. 39–70.
Neuhaus, Volker: Der zeitgeschichtliche Sensationsroman in Deutschland 1855–1878. ‚Sir John Retcliffe' und seine Schule. Berlin: Erich Schmidt 1980.
Nürnberger, Helmuth: Der frühe Fontane. Politik, Poesie, Geschichte 1840–1860. Hamburg: Ullstein 1967.
Oesterle, Günter: „Unter dem Strich". Skizze einer Kulturpoetik des Feuilletons im neunzehnten Jahrhundert. In: Jürgen Barkhoff, Gilbert Carr, Roger Paulin (Hrsg.): Das schwierige 19. Jahrhundert. Germanistische Tagung zum 65. Geburtstag von Eda Sagarra im August 1998. Tübingen: Niemeyer 2000, S. 229–250.
Rochau, August Ludwig [Anonym]: Grundsätze der Realpolitik. Angewendet auf die staatlichen Zustände Deutschlands. Stuttgart: Göpel 1853. Neuausgabe: Hrsg. von Hans-Ulrich Wehler. Frankfurt a.M.: Ullstein 1972.
Ross, Anna: Beyond the Barricades. Government and State-Building in Post-Revolutionary Prussia, 1848–1858. Oxford: Oxford University Press 2019.
Schultze, Christa: Theodor Fontane. Unveröffentlichte Briefe an den Verlag Brockhaus. In: FBl 15 (1972), S. 457–464.
Sprengel: Peter: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1830–1870. Vormärz – Nachmärz (= Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart, Bd. VIII). München: Beck 2020.
Streiter-Buscher, Heide: Zur Einführung. In: F–Unechte Korr., Bd. 1, S. 1–71. (Streiter-Buscher 1996)
Streiter-Buscher, Heide: Die politische Journalistik. In: F-Handbuch1, S. 788–806. (Streiter-Buscher 2000)
Varnhagen von Ense, Karl August: Tagebücher. Bd. 10. Hamburg: Hoffmann und Campe 1868.
Vogl, Joseph: Intervention. In: Fontane 200. Das Bilder-Wörter-Stimmen-Lesebuch. Hrsg. von Heike Gfrereis. Berlin: Verlag für Berlin-Brandenburg 2019, S. 100–101.

Hans-Christof Kraus

Londoner Realpolitik aus deutscher Perspektive

Fontane, Bucher und Marx als politische Korrespondenten

1 London

„Was unsere Zeit nach allen Seiten hin charakterisiert, das ist ihr *Realismus*" (NFA, Bd. 21/1, 7). Diese bekannte Feststellung Theodor Fontanes – sie findet sich in dem 1853 publizierten und für das Verständnis seines Werkes wichtigen Essay *Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848* – umreißt neben vielen anderen Aspekten jener Zeit auch die Stellung des Dichters und Journalisten zu *politischen* Fragen. Die Revolution von 1848/49, die in Deutschland und Preußen weitgehend ohne bedeutendere neue Errungenschaften zu Ende gegangen war, hatte insgesamt jedoch, auch unter dem Eindruck der beginnenden politischen Reaktion seit 1850/51 (Kraus 2014), den Blick für politische und poetische Realia geschärft; das soziale und gesellschaftliche Leben fand auf einmal stärkere Beachtung, und im Bereich der Politik nahm man die Voraussetzungen, Formen und Grenzen konkreter Machtausübung nunmehr deutlicher und unverhüllter in den Blick als in der idealistischen und in mancher Hinsicht auch unpolitisch-weltfremden Wahrnehmung des Vormärz (Lees 1974, 66–137).

Stichwortgebend für diese neue, eben illusionslos-realistische Sicht vor allem auf die politischen Zeitverhältnisse war jedoch das publizistische Werk des damals zuerst kaum bekannten Journalisten August Ludwig von Rochau, der in seinem 1853 erschienenen Buch *Grundsätze der Realpolitik, angewendet auf die staatlichen Zustände Deutschlands* den – bald auch in das angelsächsische politische Vokabular übernommenen – Begriff ‚Realpolitik' einführte (Bew 2016) und nachdrücklich auf die reale Machtgrundlage jeder Art von Recht hinwies: Die Geltung von Recht sei, betonte Rochau, „wesentlich bedingt und scharf umgränzt durch das Maß der Macht welche ihm selber zu Gebote steht. Und zwar nicht etwa zufällig und vorübergehend, sondern mit Naturnothwendigkeit, und wie gestern und heute so bis an's Ende der Tage" (Rochau 1853, 3). Was Rochau hier mit sehr drastischen Formulierungen auf den Punkt brachte, kann man als das Grundmotiv eines von sämtlichen Illusionen freien, mit ‚kaltem Blick' auf die gegebene Lage und die konkreten Verhältnisse gerichteten politischen Denkens bezeichnen.

Dieser Blick beeinflusste nach 1850 in besonderer Weise auch die deutsche Sicht auf Großbritannien, dessen Verfassungsordnung und politisches System in einflussreichen Kreisen des deutschen bürgerlichen Liberalismus noch kurz zuvor, während der Vormärzzeit, als großes Vorbild für das – als politisch rückständig empfundene –

https://doi.org/10.1515/9783110733235-004

eigene Land angesehen worden war (Kraus 1998). Es genügt in diesem Zusammenhang vielleicht, auf das berühmte, 1835 erstmals erschienene Lehrbuch der „Politik" von Friedrich Christoph Dahlmann hinzuweisen, in dem die Verfassung des Inselreichs als Inkarnation einer maßvollen, Tradition und Moderne miteinander produktiv versöhnenden, dazu genuin freiheitlichen Ordnung dargestellt und empfohlen wurde (Dahlmann 1997, 50–66). Auch der junge Fontane, der sich im Mai/Juni 1844 erstmals in England aufhielt, teilte seinerzeit diese Überzeugung: „Seit Jahren blickt' ich auf England wie die Juden in Ägypten auf Kanaan", heißt es im Tagebuch dieser ersten Englandreise (NFA, Bd. 17, 466).

Nach den Erfahrungen der Jahre 1848/49 sollten diese sehr positiven frühen Eindrücke allerdings stark differenziert und in mehr als nur einer Hinsicht nachhaltig korrigiert werden, auch wenn Fontane seine Grundsympathie für Großbritannien und für dessen sehr eigene Welt niemals gänzlich verlor. Immerhin erschien ihm das Inselreich jetzt nicht mehr, wie noch wenige Jahre zuvor, als „das politische Utopia, die Verwirklichung aller politischen Ideale" (Ritscher 1953, 51). Zwei weitere längere Aufenthalte in Großbritannien wurden prägend für ihn: zuerst eine knapp halbjährige Tätigkeit als Zeitungskorrespondent in der britischen Hauptstadt zwischen April und September 1852 und anschließend ein nochmaliger längerer Aufenthalt als halbamtlicher Presseagent der preußischen Regierung in London zwischen September 1855 und Januar 1859 (Reuter 1968, Bd. 1, 264–277, 295–335; Nürnberger 1971, 183–300; Nürnberger 1997, 132–178, Dieterle 2018, 296–405).

Die britische und die internationale Politik in dieser überaus ereignisreichen Zeit wurden gleichzeitig jedoch auch von zwei anderen deutschen Publizisten eingehend kommentiert, die dies freilich aufgrund ihrer Position als politische Emigranten, die 1849 nach London geflohen waren, auf eine wesentlich andere Weise taten als Theodor Fontane – gemeint sind Lothar Bucher und Karl Marx. Bucher, einer der bekanntesten Akteure der 1848er Revolution in Preußen, hatte wegen eines von ihm verantworteten Aufrufs zur Steuerverweigerung nach Großbritannien fliehen müssen, wo er sich bald schon den Ruf eines der scharfsinnigsten und bestinformierten deutschen Kenner der englischen Politik erwarb, über die er zwischen 1850 und 1862 für die liberale *Nationalzeitung* und andere Blätter, etwa das *Deutsche Museum*, berichtete (Studt 1992, 103–205). Marx wiederum verdiente zur gleichen Zeit, zwischen 1851 und 1862, seinen Lebensunterhalt als Mitarbeiter verschiedener ausländischer Presseorgane, vornehmlich als europäischer Korrespondent der *New York Tribune* (Bochinski und Neuhaus 1982, 229–256); er selbst sprach damals von einem durch die eigene materielle Notlage bewirkten Zwang zum „beständige[n] Zeitungsschmieren" (Blumenberg 1962, 118).

Alle drei befanden sich also zur gleichen Zeit in London und übten eine sehr ähnliche Tätigkeit aus; sie taten dies jedoch auf eine jeweils sehr verschiedene Weise und mit ebenso unterschiedlicher politischer Motivation. Bucher und Marx kannten sich wohl persönlich, hegten gegeneinander jedoch eine entschiedene Abneigung und scheinen sich aus dem Weg gegangen zu sein. Fontane wiederum, dem die in zunehmendem Maße scharf antibritische Tendenz der Bucher'schen Berichterstat-

tung letztlich kaum zusagte, lernte Bucher während seiner Londoner Zeit ebenfalls einmal persönlich kennen (Nürnberger 1971, 217); eine nähere Bekanntschaft entstand hieraus jedoch nicht. Fontane und Marx wiederum – beide damals tatsächlich weniger bekannt als der sehr angesehene und in Deutschland viel gelesene Journalist und Schriftsteller Bucher – scheinen sich, nach allem, was bekannt ist, jedoch nicht begegnet zu sein.

Als politische Pressekorrespondenten waren alle drei in einer Epoche bedeutender innenpolitischer Veränderungen und außenpolitischer Großereignisse in der britischen Hauptstadt tätig: Seit dem Zerbrechen der Konservativen Partei im Streit um den Freihandel Mitte der 1840er Jahre regierten die Liberalen, meist unterstützt vom linken Flügel der früheren Konservativen und dominiert durch den in den 1850er und 1860er Jahren einflussreichsten, aber auch umstrittensten Politiker des Landes: Henry John Temple, Viscount Palmerston, dem es immer wieder gelang, auch und gerade durch seinen besonderen Einfluss auf die politische Presse des Landes, die britische Politik jener Jahre maßgeblich zu prägen (Woodward 1962, 160–192; Martin 1963).

Der politischen Unsicherheit im Land aufgrund rasch wechselnder Parlamentsmehrheiten und einander häufig ablösender Regierungen entsprach die prekäre außenpolitische Lage, denn Großbritannien hatte die europäische Revolution von 1848 zwar ohne nachhaltige Erschütterungen des politischen Systems überstanden, wurde jedoch bald in die 1853 ausbrechende neue orientalische Krise hineingezogen, die schließlich im Krimkrieg gipfelte, den das Land zusammen mit Frankreich und dem Osmanischen Reich in den Jahren 1854 bis 1856 gegen Russland führte. Es folgte seit 1857 die Meuterei der indischen Kolonialsoldaten gegen die britischen Kolonialherren, der sogenannte Sepoy-Aufstand, der nur mit äußerster Gewalt niedergeschlagen werden konnte, bevor sich anschließend auch auf dem Kontinent mit dem Krieg Frankreichs und Piemont-Sardiniens gegen Österreich 1859 und der beginnenden Einigung Italiens ab 1860 die politischen Gewichte deutlich zu verschieben begannen (Taylor 2001, 46–125).

2 Themen

Drei zentrale Themenkreise, mit denen sich Fontane wie auch Bucher und Marx in ihren politischen Korrespondentenberichten während der 1850er Jahre eingehend befassten, sollen im Folgenden kurz vergleichend in den Blick genommen werden: *erstens* der Zustand der englischen Verfassung und der politisch-gesellschaftlichen Ordnung des Landes, *zweitens* die Person Lord Palmerstons als des einflussreichsten und zugleich umstrittensten Londoner Politikers und *drittens* schließlich die britische Beteiligung am Krimkrieg in den Jahren 1854 bis 1856.

Lothar Bucher gehörte in jener Zeit unter den Auslandskorrespondenten und deutschen Englandkennern zu den schärfsten Kritikern der politischen Ordnung

Großbritanniens; er argumentierte von der Position des einstigen liberalen Verehrers der traditionell als besonders freiheitlichen und fortschrittlich geltenden englischen Verfassung aus, der nun – nachdem er dieses System aus der Nähe und in den Details seiner Funktionsweisen hatte beobachten können – seine Haltung schon bald diametral umkehrte und sich zu einem der vehementesten Kritiker britischer Politik entwickelte. Bucher verspottete, so etwa im April 1855 in einem Beitrag für das *Deutsche Museum*, die „öffentliche Meinung oder öffentliche Phantasie über englische Staatskunst, englische Redlichkeit und englischen Liberalismus" (Bucher 1855c, 546), die man damals im liberalen Deutschland offenkundig noch hegte, indem er immer wieder, eine Fülle von Detailkenntnissen heranziehend, auf die harte und konsequente Interessenpolitik sowie auf die meist erfolgreichen, aber eben auch moralisch nicht selten grenzwertigen diplomatischen Winkelzüge der damals leitenden britischen Politiker hinwies.

Zeitweilig zu einem – noch Jahrzehnte später erneut aufgelegten – Klassiker der politischen Literatur jener Jahre entwickelte sich auch Buchers ebenfalls im Jahr 1855 in Berlin veröffentlichtes Buch mit dem sprechenden Titel *Der Parlamentarismus wie er ist*, das eine scharfe Abrechnung mit den politischen Illusionen des früheren deutschen Liberalismus vornahm und, bezogen vor allem auf die konkrete Praxis des englischen politischen und parlamentarischen Lebens nach der ersten großen Wahlreform von 1832, in der Bemerkung gipfelte: „Es ist Fiktion, daß das wahlberechtigte Siebentel der erwachsenen Männer das Volk vorstellt, daß der Wille der Majorität der Wille des Ganzen ist, daß der Wille der Majorität der Wahlberechtigten durch die Wahlen der so außerordentlich ungleichen Kreise konstatirt werde" (Bucher 1855a, 192).

In Ton und Inhalt allerdings noch wesentlich schärfer ließ sich Karl Marx in seinen Zeitungsartikeln über das britische politische System aus. Sie erschienen jedoch nur jenseits des Atlantiks, in der *New York Tribune* des radikalen amerikanischen Demokraten Horace Greeley, und wurden deshalb in Europa damals kaum bekannt. Whigs und Tories, Konservative und Liberale stellten für Marx nichts anderes dar als die Repräsentanten der ökonomischen und der Klasseninteressen des großen Grundbesitzes und der immer einflussreicher werdenden Bourgeoisie – faktisch also des Kapitals. Unnachsichtig prangerte er immer wieder die zahlreichen Formen der damals fast allgemein praktizierten Wahlkorruption an. Die einst auch in Deutschland vielgerühmte „britische Konstitution", schreibt Marx etwa im März 1855, sei, bei Licht besehen, nichts anderes als „ein verjährtes, überlebtes, veraltetes Kompromiß zwischen der *nicht offiziell*, aber faktisch in allen entscheidenden Sphären der bürgerlichen Gesellschaft *herrschenden* Bourgeoisie und der *offiziell regierenden* Grundaristokratie" (Marx 1961b, 95).

Im Vergleich zu diesen tatsächlich sehr scharfen Verdikten seiner Kollegen Bucher und Marx hielt sich Fontane mit ausgesprochen kritischen Stellungnahmen zur politisch-sozialen Wirklichkeit in seinem Gastland weitgehend zurück, was ohne Frage auch mit seiner beruflichen Stellung zusammenhing. „Wofür das Land gekämpft hat", schreibt Fontane etwa in einem 1857 erschienenen Artikel,

> das hat es errungen; dem wachsenden Freiheitsbedürfnis ist zögernd (wie es sein soll) die Gewährung gefolgt, und jene lebendige Überzeugung, daß jeder neuen Forderung die Erfüllung gewiß ist, wenn die Forderung selbst im Wohle des Ganzen basiert, diese Überzeugung hat alle Steine des Anstoßes längst weggeräumt und dem Volke, soweit es fühlt und denkt, eine tiefinnerliche Zufriedenheit und Loyalität gegeben. (NFA, Bd. 17, 576)

Weniger groß hingegen waren die Unterschiede zwischen den drei Korrespondenten, was die Beurteilung des damals einflussreichsten britischen Politikers Lord Palmerston anbetraf, der seit 1855 die Londoner Regierung als Premierminister leitete und bereits in den 1840er Jahren seitens linksliberaler und radikaler Kreise als heimlicher Freund Russlands verleumdet wurde – vollkommen zu Unrecht, wie man heute weiß. Der radikalliberale englische Journalist und Politiker David Urquhart, der diese Vorwürfe in einer Fülle von Publikationen und – teilweise sogar mit Fälschungen arbeitenden – ‚Dokumentationen' zu belegen versuchte, übte zeitweilig großen Einfluss sowohl auf Bucher als auch auf Marx aus, die beide davon überzeugt waren, dass vom reaktionären zaristischen Russland, das mitgeholfen hatte, die Revolution in Mitteleuropa niederzuschlagen, die größte Gefahr für alle politisch freiheitlichen Entwicklungen in Europa ausging.

Obwohl Palmerston nichts anderes als ein ursprünglich konservativer, später gemäßigt liberaler englischer Interessenpolitiker war, dessen außenpolitischer Kurs sich, bei allen Wendungen im Einzelnen, im Grunde stets an den geostrategischen und wirtschaftlichen Interessen des britischen Empire orientierte (Wentker 1993, 23–87), wurde er von Bucher und Marx äußerst kritisch ins Visier genommen – eben als typischer Exponent der in Großbritannien regierenden großbürgerlich-adligen Oberschicht, als vermeintlich gewissen- und überzeugungsloser, letzten Endes nur macht- und geldgieriger Opportunist, der, wie Bucher im Februar 1855 einmal schrieb, „noch immer der Liebling eines großen deutschen Publicums zu sein scheint" (Bucher 1855b, 322). Und Marx widmete Palmerston im Jahr 1853 sogar eine achtteilige Artikelserie (Marx 1960b, 353–418), in der er den damaligen britischen Minister ebenfalls als nur scheinliberalen, letztlich eben doch russlandfreundlichen Opportunisten schilderte, der im Rahmen der gegenwärtigen Krise kaum etwas dafür tun werde, dass „der Moskowiter Eindringling seiner Beute und seinen Weltherrschaftsträumen entsagt", eben weil er, Palmerston, entgegen seinen Bekundungen und ebenfalls entgegen der öffentlichen Wahrnehmung, „dem Vormarsch des russischen Despotismus in Europa" im Geheimen keineswegs feindlich gegenüberstehe (Marx 1960b, 380–381, Anm. 1).

Fontane hingegen neigte – wie meist – zur Mäßigung, wenngleich auch er aus seiner kontinentaleuropäisch-preußisch orientierten Perspektive heraus den einflussreichsten britischen Politiker eher kritisch beurteilte. Dennoch bestand er darauf, wie es in einem Artikel aus dem Februar 1857 einmal heißt: „Lord *Palmerston* ist nicht *England*, und die englische *Presse* ist nicht das englische *Volk*" (NFA, Bd. 17, 578; vgl. auch 581–582). Fontane verwies immerhin – hier übrigens in ausdrücklicher kritischer Auseinandersetzung mit den Thesen Buchers – auf die Tatsache, dass zwischen der Praxis und den offiziellen Äußerungen des führenden Londoner politischen Personals

einerseits und der politischen Stimmung in weiten Teilen des Landes andererseits unterschieden werden müsse, um eine verzerrte Perspektive auf die politischen Verhältnisse im Land zu vermeiden.

Der Krimkrieg schließlich stellte für die drei deutschen Korrespondenten eine neue Herausforderung dar, und zwar aus durchaus unterschiedlichen Gründen. Denn es galt ja nicht nur, diesen internationalen Konflikt, besonders dessen Ursachen und Verlauf, nach den öffentlich zugänglichen Informationen zu analysieren und zu beurteilen, sondern hierbei auch die Stellung der beiden deutschen Großmächte Preußen und Österreich zu berücksichtigen, die von den beiden Westmächten hart bedrängt wurden, sich am gemeinsamen Krieg gegen Russland auf deren Seite zu beteiligen. Nur Preußen gelang es, bis zum Kriegsende seine strikt neutrale Haltung zu bewahren, während Österreich sich (wenn auch nur unter stärkstem Druck aus London und Paris) gezwungen sah, noch kurz vor Ende des Krieges wenigstens dem politischen Bündnis gegen das Zarenreich beizutreten. Sowohl hinter den Kulissen der europäischen Diplomatie als auch in der politischen Öffentlichkeit wurde um den Sinn eines Krieges gegen das Zarenreich und um die Stellung der beiden mitteleuropäischen Mächte in diesem Konflikt heftig gerungen (Baumgart 2019).

In genau dieser Zeit trat Theodor Fontane im Herbst 1855, auf dem Höhepunkt des Krieges, in seine Funktion als halbamtlicher Pressevertreter der Berliner Regierung in London ein, und dieses Amt gestaltete sich vor diesem Hintergrund schwierig genug, denn die preußische Neutralitätspolitik stieß in Großbritannien überwiegend auf deutliche Kritik. Schon aus diesem Grund war es für Fontane kaum möglich, hier irgendeinen positiven Einfluss im Interesse der Berliner Regierungspolitik zu nehmen (Jolles 1988, 104–140; Kraus 2003). Und im Kreis der deutschen Emigranten machte man sich offenkundig sogar lustig über ihn. Edgar Bauer, der damals in diesen Kreisen verkehrte und insgeheim für die dänische Polizei sehr aufschlussreiche und bestens informierte Geheimberichte über die Londoner deutsche Emigrantenszene verfasste, äußerte sich ausgesprochen abfällig: „Ein gewisser Fontane, der ursprünglich seines Gewerbes ein Apotheker war und der einen Band Gedichte herausgegeben hat", sei für die preußische Regierung in London tätig und habe derzeit

> das Amt, Artikel, welche die Preußische Politik vertheidigen, in hiesige Blätter einzuschmuggeln, [...] Correspondenzen [nach Berlin] zu senden und ab und zu wohl auch der Preußischen Gesandtschaft einen Report zu erstatten. So weit ich Fontane kenne, ist seine Beobachtungsgabe gerade nicht so glänzend, um viel zur Aufklärung des Grafen Bernstorff [des preußischen Gesandten in London; H.-C. K.] beizutragen. Englische Verhältnisse sind ihm ein Räthsel, und sein Urtheil wird noch mehr verwirrt, da die *Times* die einzige Quelle zu sein scheint, aus welcher er Belehrung schöpft" (Gamby 1989, 232–233).

Bucher und Marx wiederum haben den Krimkrieg vor dem Hintergrund ihres publizistischen Kampfes gegen das von ihnen als ‚reaktionäre' Hauptmacht Europas angesehene und dementsprechend zutiefst verabscheute russische Zarenreich ausdrücklich begrüßt, wobei sie tatsächlich beide der Fehleinschätzung unterlagen, die Londoner

Regierung werde unter der Ägide der vermeintlichen heimlichen Russlandfreunde Aberdeen und Palmerston alles tun, um den militärischen Konflikt nicht eskalieren zu lassen: Bucher brachte dies im Juni 1854 in einem Artikel für die *Nationalzeitung* auf die sprechende Formel: „England schlägt mit dem seidnen Handschuh und Rußland mit der vollen Tatze“ (Studt 1992, 165). Auch Marx sah zeitweilig überall die aus St. Petersburg kommenden Agenten der Reaktion am Werk, und er unterstellte im März 1854 in einem seiner Artikel zum Stand des „orientalischen Krieges“ sogar den Österreichern die Absicht, demnächst auf russischer Seite in den Krieg einzutreten (Marx 1961a, 21). Der westlichen Diplomatie bescheinigte er dagegen weiterhin, „keineswegs rußlandfeindlich“ zu sein, sondern „im Gegenteil eher eine allzu eifrige Neigung“ an den Tag zu legen, „der Gerechtigkeit aus dem Weg und mit dem Verbrechen zusammenzugehen“ (Marx 1961a, 27).

Diese Einschätzungen der beiden eigentlich sehr kompetenten und kenntnisreichen Beobachter Bucher und Marx gingen allerdings, wie man heute weiß, komplett an den eigentlichen Zielen der Politik der großen Mächte dieser Jahre vorbei, denn Großbritannien beabsichtigte damals nichts weniger als eine politische Kumpanei mit dem Zarenreich, das man in London, ganz im Gegenteil, als gefährlichen Konkurrenten im Orient und in Asien ansah und um dessen möglichst umfassende geopolitische Eindämmung gerade auch Palmerston im Rahmen seiner Außenpolitik intensiv bemüht war. Und das Habsburgerreich wiederum war zu jener Zeit, vor allem angesichts der unübersehbaren Probleme im eigenen Vielvölkerstaat, aus guten Gründen besonders dringend daran interessiert, sich aus den internationalen Großkonflikten jener Jahre strikt herauszuhalten und im Krimkrieg, im Grunde um fast jeden Preis, neutral zu bleiben.

Fontane hat sich – fast könnte man sagen: klugerweise – nicht direkt zum Krimkrieg geäußert; an seinen Vorgesetzten Ludwig Metzel schrieb er hierüber am 1. Dezember 1855:

> Das Publikum in Deutschland ist gerade so bornirt wie hier; es schreit ‚Krieg‘ und will von ‚Frieden‘ und von Beargwöhnung Lord Palmerstons nichts hören [...]. Was ist die Folge davon? natürlich die, daß keine Redaktion dem Volke solche Friedensartikel vorsetzen mag [...]. (HFA,IV, Bd. 1, 451–452)

Und ‚Kriegsartikel‘ wiederum wollte Fontane, wie diese Worte zeigen, nicht schreiben. Die wenigen seiner Artikel, in denen der Krieg überhaupt erwähnt wird, beschränken sich auf dessen Spätphase. So schreibt er etwa über die während der Kämpfe entstandenen Krimkriegsgedichte, deren berühmtestes, Alfred Tennysons *Charge of the Light Brigade* er sofort unter dem Titel *Balaklawa* ‚frei‘ ins Deutsche übersetzte (GBA–Gedichte, Bd. 1, 150–152); endlich liefert er eine Beschreibung der Siegesfeiern von 1856 und berichtet über die heftige öffentliche Kontroverse über die bedeutenden Kriegsverluste an Menschenleben sowie über den kläglichen Zustand der britischen Armee nach dem Ende des Krieges (vgl. NFA, Bd. 17, 565–573; NFA, Bd. 18a, 678–680).

3 Differenzen

Es ist sicher nicht in Abrede zu stellen, dass Fontanes Verständnis für die damalige äußerst verwickelte Londoner Tagespolitik, für die widerspruchsvollen ‚checks and balances' der Verfassung des Inselreichs sowie für die komplexen Funktionsmechanismen des britischen Parlamentarismus im Ganzen doch recht begrenzt gewesen ist, wie bereits Charlotte Jolles und Helmuth Nürnberger vor längerem festgestellt haben (Jolles 1988, 133; Nürnberger 1971, 212, 214). Und natürlich muss man ebenfalls die Tatsache berücksichtigen, dass Fontane bei allem, was er in London tat, an die besonderen Wünsche und spezifischen Weisungen seiner Vorgesetzten und seiner Berliner Auftraggeber gebunden war – dass er also durchaus *nicht* über die Freiheit verfügte, so zu schreiben, wie er es ohne diese ihn stark einengenden Rahmenbedingungen vielleicht getan hätte.

Aber Fontane kam eben doch – und das zeigen u. a. die Briefe an seinen Londoner Vorgesetzten Ludwig Metzel recht deutlich – mit sehr klaren Vorstellungen nach London, denn er wollte gerade *nicht* auf den Spuren der damals schon weithin berühmten und in der Heimat viel gelesenen Englandartikel Lothar Buchers wandeln, sondern im Gegenteil, wie er selbst im Oktober 1855 an Metzel schrieb, sich unter den deutschen Londoner Korrespondenten als „*Trutz-Bucher*" (HFA,IV, Bd. 1, 434) profilieren. Seine neue Aufgabe formulierte Fontane kurz darauf, im November 1855, als berufliches Gebot folgendermaßen:

> Ich dachte bei Beginn meiner Arbeit so: du sollst die *Ansichten* der englischen Partheien und ihrer Organe möglichst getreu wiedergeben; du sollst auf England nicht schimpfen, sondern es loben wo irgend Lob möglich ist und drittens du sollst solche Artikel hervorheben, die deine eigne liberal-conservative Stellung kennzeichnen und den preußischen Intentionen nach Kräften Vorschub leisten (Nürnberger 1971, 329).

Von den Tendenzen der sogenannten „Bucherschel[n] Schule" – so der Titel eines von Fontane am 7. Februar 1857 verfassten Artikels (vgl. NFA, Bd. 17, 578–580) – hat sich der Autor denn auch deutlich genug distanziert. In diesem für seine Wahrnehmung des zeitgenössischen Großbritannien äußerst wichtigen Text bekannte Fontane, wie er schreibt, „meine Sympathien, um nicht zu sagen meine entschiedene Vorliebe für die englischen Mittelklassen und meinen äußersten Unglauben an eine englische Revolution von unten oder gar von allerunterst" (NFA, Bd. 17, 578). Denn Bucher hatte, was die Kenner damals natürlich wussten, immer wieder einmal das Gegenteil prophezeit (Bucher 1855b, 325) – ganz zu schweigen von Marx, der im damals industriell fortgeschrittensten Land mit kapitalistischer Wirtschaftsordnung noch am ehesten den Ausbruch der proletarischen Revolution und damit die Durchsetzung der politischen Herrschaft der Arbeiterklasse erwartete (etwa Marx 1960a, 344). Fontane hatte sich mit seiner Kritik an den Auffassungen Lothar Buchers also nicht nur von seinem prominentesten Konkurrenten, sondern zugleich (in diesem Fall, ohne es zu wissen) auch von Karl Marx distanziert.

Fontane räumte in seinem Artikel gegen die „Buchersche Schule" durchaus ein, dass sich zwar „wirklich vieles zum Schlechten in diesem Lande verändert" habe:

> das Schwinden der königlichen Gewalt, das Zusammenbrechen der alten Parteien, das Übermächtig- und Übermütigwerden der Presse, der wachsende Götzendienst vor dem Goldenen Kalbe, das alles hat diesem Land einen Teil seiner Größe genommen (NFA, Bd. 17, 579)

– und genau dies dürfe auch nicht ausgeblendet oder verschwiegen werden. Und dennoch müssten, so Fontane weiter, heute gerade die deutschen Zeitungsleser „[m]it wahrer Dringlichkeit" vor allen Stimmen „bittern Hasses gegen England" nachdrücklich gewarnt werden. „Man kann diesen Anglophagen", heißt es bei ihm weiter,

> zugeben, daß sie in jedem Einzelfalle recht haben, im *ganzen haben sie unrecht*. Sie haben sich nicht durchgearbeitet zu einer billigen Beurteilung der Dinge, sie verschließen ihr Auge gegen all das Große, was bis auf diese Stunde sich täglich vor ihnen entrollt. Getäuschte Hoffnung, Heimweh und erklärlicher Groll über die Kälte, die Indifferenz, mit denen man ihnen begegnet, haben ihnen eine schwarze Brille aufgesetzt, und [...] nachdem nun seit Jahr und Tag die Anglomanie glücklich zu Grabe getragen ist, wird es umgekehrt wieder Zeit, dem Kontinent zu versichern, *daß es nicht England ist, was so schwarz ist, sondern nur das Glas, durch das man es betrachtet*. (NFA, Bd. 17, 580)

Im Lichte dieser vermittelnden, in der Grundfärbung jedoch noch immer anglophilen Einstellung hat Theodor Fontane in seinen englischen Jahren das Inselreich dargestellt und beurteilt. An deutlicher Kritik ließ er es dabei gelegentlich durchaus nicht fehlen, auch wenn er die besonders scharfen Urteile – etwa die Bemerkung, England sterbe „am Erwerb und Materialismus" (19. Juni 1852, GBA–Tagebücher, Bd. 1, 32) – nur seinen nicht zur Veröffentlichung bestimmten Tagebuchaufzeichnungen anvertraute. Die scharfsinnige, am konkreten Detail orientierte politische Analyse jedoch – womöglich noch auf der Grundlage umfassender Kenntnisse des englischen Verfassungs- und Rechtssystems – war Fontanes Sache nicht; in dieser Hinsicht fehlten ihm sicher die Voraussetzungen. Bei Gelegenheit erkannte er denn auch neidlos an, dass es kein anderer als Lothar Bucher war, der sich – als einer der ersten Deutschen vor Ort – als „unermüdliche[r] Pionier" einen Pfad „durch den schlingpflanzenreichen Urwald englischer Gesetze, Sitten, Mißbräuche und Vorurteile gebahnt" habe (NFA, Bd. 17, 579).

Nimmt man jedoch Fontanes zahlreiche Englandberichte und Artikel der 1850er Jahre noch einmal aus der Distanz von inzwischen mehr als eineinhalb Jahrhunderten näher in den Blick und vergleicht sie mit den zeitgleichen Korrespondenzen eines Bucher oder Marx, dann wird rasch ersichtlich, worin die spezifischen Vorzüge der Fontane'schen Berichterstattung lagen: Denn im Gegensatz zu den meisten seiner Konkurrenten begab sich Fontane eben nicht auf den Weg einer gelegentlich überscharfsinnigen Analyse politischer Vorgänge und deren Hintergründe, sondern er wählte bewusst eine andere Vorgehensweise, nämlich die einer phänomenologisch-deskriptiven, sehr detaillierten und gelegentlich auch ästhetische Kategorien nicht verschmähenden Beschreibung. Eben hierin lag seine Stärke, und aus diesem Grund

kann man seine vorzüglich geschriebenen Englandberichte auch heute noch mit großem Vergnügen und nicht geringerem Erkenntnisgewinn lesen.

Man nehme als Beispiel nur einmal einen kleinen Abschnitt aus dem 1853 erschienenen Büchlein *Ein Sommer in London*, nämlich die detailgesättigte Beschreibung des Ablaufs einer Parlamentswahl in einem kleinen Städtchen in Middlesex (vgl. NFA, Bd. 17, 70–76). Dieser Text – man kann ihn als kleines Meisterwerk der Deskription eines konkreten politischen Aktes bezeichnen – beschreibt mit präziser Beobachtung eine provinzielle Wahlversammlung in allen ihren kleinen und kleinsten Details: Die Inschriften der Wahlplakate werden ebenso erwähnt wie die Blumen in den Gärten, die Kleider und Sonnenschirme der Damen, die biertrinkenden Musikanten oder das Auftreten der örtlichen Wahlkandidaten inklusive der „Monsterkonzerte" von Beifall- oder auch Missfallenskundgebungen. Dass sich Fontane am Ende keineswegs unkritisch über das soeben Geschilderte auslässt, sogar von „Farce" und „Plunder" spricht (NFA, Bd. 17, 76), tut hier kaum etwas zur Sache, denn ihm ist mit dieser Darstellung so etwas wie eine indirekte, weil mit äußerster Präzision vorgehende deskriptive Analyse einer als Volksfest inszenierten Parlamentswahl in der Ära zwischen erster und zweiter britischer Wahlreform gelungen, für die es in deutscher Sprache wohl kaum ein anderes Beispiel geben mag.

Fontanes spezifischer ‚Realismus' drückte sich gerade hierin aus: in der präzisen, äußerst detailreichen, wenn auch durchaus nicht ungefärbten Abschilderung eines politischen Vorgangs von zentraler Bedeutung, der im damaligen außerbritischen Europa nicht seinesgleichen aufzuweisen hatte. Mit Blick auf die englische Geschichte des 19. Jahrhunderts kann man aus scharfsinnig-präzisen Deskriptionen dieser Art vielleicht noch immer mehr lernen als aus den ebenfalls einer realistischen, oder besser: ‚realpolitischen' Betrachtungsweise verpflichteten, machtpolitisch informierten und ökonomisch-sozial fundierten Analysen eines Lothar Bucher oder Karl Marx.

Schon bald nach seiner Rückkehr nach Deutschland hielt Fontane im Januar 1860 in Berlin einen Vortrag über „Whigs und Tories", in dem er in gewisser Weise die Summe seiner intensiven Beschäftigung mit der wechselvollen britischen Politik jener Jahre gezogen hat (vgl. NFA, Bd. 19, 249–263). Noch einmal erkennt er – sicher nicht zu Unrecht – in der damaligen politischen Zersplitterung, im Dreiparteiensystem, die Hauptursache für jenes, wie er sagt, „Intrigenspiel ohnegleichen, [...] jenes rastlose Jagen, jene Fieberzustände, jene Verbindungen ohne Herz und Sinn, die die neuste Geschichte Englands so unerquicklich gemacht haben"; nur die „Rückführung der Parlamentsmaschine auf ein einfaches Balanciersystem, d. h. auf *zwei* Parteien und nicht mehr", also die konsequente Wiederherstellung des traditionell bewährten Zweiparteiensystems werde, so seine Schlussfolgerung „dem Lande Ruhe, Gesundheit, Festigkeit wiedergeben". Vielleicht sei bereits der Moment nahe, „wo England aus den Freiheits- und Humanitätsideen der Reformer seinen Segen ziehen und Whiggismus und Toryismus, ohne sie von ihrem Lebensprinzip abzutrennen, mit neuen Ideen befruchten wird. Hoffen wir es." Und er schloss mit den für ihn so typischen, einen Ausgleich der politischen Gegensätze beschwörenden Worten: „Sei jeder von

uns ein Whig auf dem Wege zu fortschreitender Erkenntnis, aber in des Herzens Liebe und Treue ein Tory“ (NFA, Bd. 19, 263).

Formulierungen dieser Art wird man – aus der Perspektive des frühen 21. Jahrhunderts auf die Mitte des 19. zurückschauend – sicher zwiespältig beurteilen und vielleicht sogar als oberflächlich-naive Harmonisierungsversuche damals realer ökonomischer Gegensätze, sozialer Konfliktlagen und politischer Machtkämpfe abtun können. Doch mit Blick auf die allgemeine politische Entwicklung der vergangenen eineinhalb Jahrhunderte muss man wohl dennoch zugestehen, dass ein funktionierendes Zweiparteiensystem angelsächsischer Prägung ein vergleichsweise stabiles, kontinuitätssicherndes, krisenfestes und selbst größere politische Konflikte ausgleichendes Verfassungssystem etablieren konnte – und damit eines, das trotz mancher Mängel im Einzelnen doch auch enorme Vorteile im Ganzen aufzuweisen hatte. Dass Fontane genau dies erkannt und auf den Begriff gebracht hat, sollte uns heute Anlass geben, seinen politischen Verstand durchaus nicht zu unterschätzen.

Literatur

Baumgart, Winfried: The Crimean War. London: Bloomsbury Academic 2019.

Bew, John: Realpolitik. A History. Oxford: Oxford University Press 2016.

Blumenberg, Werner: Karl Marx in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1962.

Bochinski, Hans-Jürgen/Neuhaus, Manfred: Marx und Engels und die „New York Tribune“. Zur Entstehung und zum Charakter der Zeitung sowie zur Mitarbeit von Marx und Engels 1853. In: Marx-Engels-Jahrbuch, Bd. 5. Berlin: Dietz 1982, S. 215–256.

Bucher, Lothar: Der Parlamentarismus wie er ist. Berlin: Franz Duncker 1855. (Bucher 1855a)

Bucher, Lothar: Die jüngste Ministerkrisis in England. Aus einem Briefe an den Herausgeber. In: Deutsches Museum. Zeitschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben 5 (1855/I), S. 320–325. (Bucher 1855b)

Bucher, Lothar: Der Vertrag vom 13. Juli 1855. In: Deutsches Museum. Zeitschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben (12. April 1855), Nr. 15, S. 529–547. (Bucher 1855c)

Dahlmann, Friedrich Christoph: Die Politik, auf den Grund und das Maaß der gegebenen Zustände zurückgeführt [1835]. Hrsg. von Wilhelm Bleek. Frankfurt a.M.: Insel 1997.

Dieterle, Regina: Theodor Fontane. Biografie. München: Hanser 2018.

Gamby, Erik (Hrsg.): Edgar Bauer – Konfidentenberichte über die europäische Emigration in London 1852–1861. Trier: Karl Marx Haus 1989.

Jolles, Charlotte: Fontane und die Politik. Ein Beitrag zur Wesensbestimmung Theodor Fontanes. 2. Aufl. Berlin, Weimar: Aufbau 1988.

Kraus, Hans-Christof: Die deutsche Rezeption und Darstellung der englischen Verfassung im neunzehnten Jahrhundert. In: Rudolf Muhs, Johannes Paulmann, Willibald Steinmetz (Hrsg.): Aneignung und Abwehr. Interkultureller Transfer zwischen Großbritannien und Deutschland im 19. Jahrhundert. Bodenheim: Philo 1998, S. 89–126.

Kraus, Hans-Christof: Theodor Fontane als politischer Journalist in der Ära Manteuffel. In: Bernd Heidenreich, Frank-Lothar Kroll (Hrsg.): Theodor Fontane – Dichter der Deutschen Einheit. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag 2003, S. 39–54.

Kraus, Hans-Christof: Nur Reaktion und Reichsgründung? – Ein neuer Blick auf Preußens Entwicklung 1850 bis 1871. In: Wolfgang Neugebauer (Hrsg.): Oppenheim-Vorlesungen zur Geschichte Preußens an der Humboldt-Universität zu Berlin und der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften. Berlin: Duncker & Humblot 2014, S. 213–239.
Lees, Andrew: Revolution and Reflection. Intellectual Change in Germany during the 1850's. Den Haag: Martinus Nijhoff 1974.
Martin, Kingsley: The Triumph of Lord Palmerston. A Study of Public Opinion in England before the Crimean War. New and revised edition London: Hutchinson 1963.
Marx, Karl/Engels, Friedrich: Werke, Bd. 8. Berlin: Dietz 1960. (Marx 1960a)
Marx, Karl/Engels, Friedrich: Werke, Bd. 9. Berlin: Dietz 1960. (Marx 1960b)
Marx, Karl/Engels, Friedrich: Werke, Bd. 10. Berlin: Dietz 1961. (Marx 1961a)
Marx, Karl/Engels, Friedrich: Werke, Bd. 11. Berlin: Dietz 1961. (Marx 1961b)
Nürnberger, Helmuth: Der frühe Fontane. Politik – Poesie – Geschichte 1840 bis 1860. München: Hanser 1971.
Nürnberger, Helmuth: Fontanes Welt. Berlin: Siedler 1997.
Reuter, Hans-Heinrich: Fontane. 2 Bde. Berlin: Verlag der Nation 1968.
Ritscher, Helga: Fontane – Seine politische Gedankenwelt. Göttingen: Musterschmidt 1953.
[Rochau, August Ludwig]: Grundsätze der Realpolitik, angewendet auf die staatlichen Zustände Deutschlands. Stuttgart: Karl Göpel 1853.
Studt, Christoph: Lothar Bucher (1817–1892). Ein politisches Leben zwischen Revolution und Staatsdienst. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1992.
Taylor, A[lan] J[ohn] P[ercivale]: The Struggle for Mastery in Europe 1848–1918. Oxford: Clarendon Press 2001.
Wentker, Hermann: Zerstörung der Großmacht Rußland? Die britischen Kriegsziele im Krimkrieg. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1993.
Woodward, Llewellyn: The Oxford History of England, Vol. 13: The Age of Reform 1815–1870, 2. Aufl. Oxford: Clarendon Press 1962.

Clarissa Blomqvist

Fontanes Zeitungssprache

> „Ich habe jetzt den Poëten aus- und den Zeitungsmenschen angezogen; als letztrer hoff' ich mich ohne besondre Mühe durchzuschlagen." (GBA–FEF, Bd. 2, 35)

Dies schreibt Fontane seiner Frau am 18. März 1857 aus London, wo er über seinen Verbleib als Presseagent der preußischen Regierung nachdenkt und eine zukünftige Tätigkeit als freier Journalist erwägt. Sich fortan als „Zeitungsmensch" durchzuschlagen – hat diese Berufswahl Auswirkungen auf seine Sprache? Unterscheidet sich die Sprache, die Fontane in seinen Zeitungstexten benutzt, von derjenigen, die er als „Poët" gewählt hat und später als Romanschriftsteller verwenden wird? Besitzt Fontane eine eigene Zeitungssprache mit bestimmten sprachlichen Merkmalen, die bei unterschiedlichen Themen, Textsorten und Publikationsmedien im Laufe der Jahre gleich bleibt? Und zeichnen sich die Texte des „Zeitungsmenschen" Fontane durch eine Sprache aus, die sie von anderen Zeitungstexten unterscheidet?

1 Einleitung

Zur Beantwortung dieser Fragen und für eine Untersuchung der sprachlichen Merkmale in Fontanes Texten eignet sich die linguistische Stilanalyse, insbesondere eine produktions- und textorientierte Methode, die neben der Analyse des fertigen Textproduktes auch Vergleiche mit früheren Textversionen und mit Paralleltexten anderer Verfasser einbezieht sowie metasprachliche Autorenäußerungen und Fremdzeugnisse berücksichtigt. In diesem Beitrag soll an frühere methodologische Überlegungen angeknüpft und ein erweitertes Untersuchungsmaterial herangezogen werden (Blomqvist 2021). Eine nähere Begründung und Erklärung der Methode finden sich ebenfalls dort. An dieser Stelle sei nur erwähnt, dass metasprachliche Äußerungen deshalb wichtige Indizien im Rahmen einer Stilanalyse sind, weil sie sprachliche Phänomene benennen, auf die in den zu analysierenden Texten besonders zu achten ist. Neben Äußerungen Fontanes in Briefen und Tagebucheinträgen über sich und seine Schreibweise lassen sich auch Aussagen von anderen Journalisten der Zeit, von Sprachkritikern und Zeitungsredakteuren mit Vorteil als Analysekategorien für die Stilanalyse nutzbar machen. Schließlich werden im Rahmen der eigentlichen Textanalyse Fontanes Zeitungstexte mit Zeitungstexten anderer Verfasser der gleichen Zeit und zu ähnlichen Themen verglichen. Durch einen solchen Vergleich lassen sich die Merkmale von Fontanes Zeitungssprache besonders deutlich herausarbeiten. Das Analysekorpus Fontane'scher Texte umfasst unterschiedliche journalistische Text-

https://doi.org/10.1515/9783110733235-005

sorten, verschiedene Themen und repräsentiert verschiedene Zeitabschnitte von Fontanes mehrere Jahrzehnte umfassender journalistischer Tätigkeit. So sind journalistische Texte aus den 1850er, 1860er und 1870er Jahren vertreten, geschrieben für Zeitungen mit unterschiedlichem politischem Auftrag wie die vom Ministerium herausgegebene *Preußische (Adler-)Zeitung* – laut Fontane die „langweiligste Zeitung Deutschlands“[1] –, die *Zeit*, die konservative *Kreuz-Zeitung* und die liberale *Vossische Zeitung*.[2] Verschiedene Textsorten und Themenbereiche sind repräsentiert, unter denen echte und unechte politische Korrespondenzen vorkommen, Feuilletons zu gesellschaftlichen Themen, Konzert- und Ausstellungsberichte und Theaterkritiken ebenso wie Leitartikel und Leserbriefe.

Fraglich allerdings ist zunächst, ob sich für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts, als Fontane journalistisch tätig war, eigentlich von einer homogenen „Zeitungssprache“ sprechen lässt? Linguistik und Medienwissenschaften betrachten die Zeitungssprache als Form des öffentlichen Sprachgebrauchs mit bestimmten sprachlichen Spezifika. Schwierig ist allerdings zu datieren, wann sich die Zeitungssprache herausgebildet hat und ob man sie als homogene Sprachgebrauchsform bezeichnen kann. Schließlich bringt gerade das 19. Jahrhundert mit der Lockerung der Zensur und der Expansion des Zeitungsmarktes[3] große Veränderungen für das Pressewesen mit sich, die sich auch wesentlich auf die Sprache der Zeitungen auswirken. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts entwickelt sich die Zeitung von einem Informationsmedium für wenige zu einem modernen Massenmedium,[4] in dem es zunehmend nicht mehr nur um Information, sondern auch um Meinung, Unterhaltung und Service geht,[5] in dem

---

1 Theodor Fontane an Wilhelm Wolfsohn, 16. November 1852: „[...] im Feuilleton der langweiligsten Zeitung Deutschlands (und das will viel sagen)“ (FWolf3, 103).

2 Vgl. Neuhaus 1992, 84, Endnote 7: „Bei den Artikeln der Jahre 1855–59 wäre zu differenzieren zwischen jenen für die reaktionäre ‚Neue Preußische (Kreuz-)Zeitung‘, die stark gegen die politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse in Großbritannien polemisieren (besonders haben sie es auf Premier Lord Palmerston abgesehen), und den weniger kritischen Berichten, die Fontane für die liberale ‚Vossische Zeitung‘ geschrieben hat.“

3 Vgl. Schröder 1995, 171: „Am Ende des Jahrhunderts gibt es mehr Zeitungen als jemals zuvor, es gibt Nachrichtenagenturen, die Informationen weiterleiten, und es hat sich ein breites Spektrum verschiedener Typen von Zeitungen entwickelt, von der Parteipresse auf der einen bis zur sogenannten Nachrichtenzeitung (den General-Anzeigern) auf der anderen Seite.“

4 Nachzulesen bei Bertsch 2000, 35: „Der Zeitraum [...] von den frühen vierziger bis in die späten siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts war zugleich ein Zeitraum großer Veränderungen im Pressewesen. Seit der fehlgeschlagenen Revolution von 1848 entwickelte sich zuerst die Parteipresse und schließlich die moderne Massenpresse. [...] Eine wichtige Neuerung bestand auch darin, die Zeitung nicht mehr aus dem Verkauf des Blattes selbst zu finanzieren, sondern aus den Inseraten. Eine Folge davon war, dass die Pressefreiheit zunehmend den ‚Absatzinteressen‘ untergeordnet wurde. Aus den ‚gemütlichen‘ Zeitungen, wie Freytag sie beschrieben hatte, wurden Wirtschaftsunternehmen.“

5 Vgl. Theobald 2017, 25: „Entwicklung der Zeitung von einem Informations- und Nachrichtenmedium mit exklusiver und wenig differenzierter Leserschaft zu einem multifunktionalen Massenmedium“.

Absatzinteressen eine Rolle zu spielen beginnen und sich medienspezifische Sprach- und Stilformen herausbilden.[6]

In der Stil- und Zeitungsforschung besteht zumindest Konsens darüber, dass es in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts keinen einheitlichen Zeitungsstil gab,[7] dass vielmehr verschiedene Sprach- und Stilformen in den verschiedenen Zeitungen, Sparten und Textsorten nebeneinander existierten.[8] Der Sprachgebrauch der Zeitung des späten 19. Jahrhunderts lässt sich mit dem Zeitungsforscher Straßner als „Mixtur von Sprach- und Stilformen" (1980, 331) beschreiben.

> So findet sich ein nüchterner, tatsachenorientierter Stil in Nachrichten, Berichten oder Reportagen. Daneben gibt es den rhetorisch geprägten meinungsorientierten Stil in kommentierenden Textsorten wie Leitartikeln oder Leserbriefen. Und letztlich haben wir den phantasiebetonten, literarischen [...] Stil in Unterhaltungsbeiträgen wie sie sich vor allem im Feuilleton finden. (Theobald 2017, 31–32)

Bei aller Vielseitigkeit lassen sich doch im Hinblick auf die Entwicklung der Zeitungssprache bestimmte Tendenzen ausmachen: Mit der Aufgabe, einem breiteren Publikum in aller Kürze mehr Inhalt und eine Vielfalt an Themen anzubieten, ergibt sich die Wichtigkeit der komprimierenden Sprachökonomie. Auch wächst die Notwendigkeit, dem durchschnittlich gebildeten Leser mit einfachen kommunikativen Mitteln ein Ereignis klar und übersichtlich, dabei auf begrenztem Raum und mit geringem

---

6 Vgl. Theobald 2017, 30: „Denn infolge der zahlenmäßigen wie inhaltlichen Expansion des Pressewesens erhöht sich nicht allein der Einfluss der Zeitungen auf ihre Leser und deren Sprachgebrauch, auch müssen sie eigene medienspezifische Sprach- und Stilformen herausbilden. ‚Die Zeitung bedarf ihre eigene Redeweise' (Kürnberger 1866:28), denn durch ihre neu gewonnene multifunktionale Massenwirksamkeit werden gänzlich neue Anforderungen an das Medium und seine Verfasser gestellt. So wird von den Journalisten verlangt, in kürzester Zeit eine Vielzahl an Inhalten so verständlich wie möglich zu vermitteln."

7 Püschel 1998 stellt fest, „dass die Zeitungssprache zu einem bestimmten Zeitpunkt keineswegs homogen ist. So wie sich unsere heutige Zeitungslandschaft durch eine enorme stilistische Bandbreite auszeichnet, die vom Sprachstil der Boulevardzeitung bis zu dem der seriösen Abonnementszeitung reicht, findet sich auch im 19. Jahrhundert ein erheblicher stilistischer Spielraum." (364; vgl. auch 369)

8 Zu bedenken ist hierbei, dass man nicht die heutigen Unterscheidungskriterien an die Textsorten des 19. Jahrhunderts anlegen kann. Im 19. Jahrhundert waren die journalistischen Textsorten weniger ausdifferenziert als heute und die Trennungsnorm zwischen Information und Meinung bestand noch nicht. Vgl. Schröder 1995, 172: „Information und Meinung sind in der Meinungspresse des 19. Jahrhunderts keine Gegensätze. Information steht vielmehr zunehmend im Dienste von Meinung. Leitbild für die Presse des 19. Jahrhunderts ist nicht die Unparteilichkeit, sondern das Beziehen von Positionen. Sucht man nach einer Trennungslinie zwischen Information und Meinung, dann verläuft sie jetzt am ehesten zwischen unterschiedlichen Typen von Zeitungen. Auf der einen Seite steht die Meinungspresse – bis hin zur parteigebundenen Zeitung. Auf der anderen Seite stehen die General-Anzeiger, die wegen ihrer politischen Zurückhaltung auch als Geschäfts- oder Nachrichtenzeitungen bezeichnet werden. Zeitungen, die primär auf Nachrichten setzen, werden jetzt also durch das Fehlen von Meinung gekennzeichnet [...]."

Zeitaufwand für den Verfasser zu präsentieren, was ebenfalls Auswirkungen auf die Syntax hat. Merkmale der Zeitungssprache im späteren 19. Jahrhundert sind deshalb auf der syntaktischen Ebene eine im Vergleich zum vorhergehenden Jahrhundert deutlich kürzere Satzlänge, eine Zunahme von Einfachsätzen und ein Rückgang von Satzgefügen. Gleichzeitig sind als Tendenzen zu beobachten die Dominanz des Nominalstils, eine verstärkte Bildung von Genitivketten und die Zunahme von Funktionsverbgefügen.[9]

In der Wahrnehmung der Sprachkritiker des 19. Jahrhunderts besitzt die Zeitungssprache der Zeit sehr wohl eine „eigene Redeweise“ mit bestimmten wiedererkennbaren und vor allem verbesserungswürdigen Merkmalen.[10] Der Wiener Feuilletonist Ferdinand Kürnberger und andere prominente Sprachkritiker der Zeit wie Emil Löbl, Arthur Schopenhauer oder Gustav Wustmann stören sich an einer Reihe von journalistischen ‚Unarten‘ wie der Phrasenhaftigkeit, der übermäßigen Verwendung von Fremdwörtern und Modeausdrücken, an Wortneubildungen und Verstößen gegen die Grammatik. Verbreitet ist die Ansicht, die Presse beeinflusse den gegenwärtigen (idealen) Zustand der deutschen Sprache negativ und drohe ihn zu zerstören.[11]

Die Frage, ob sich die Zeitungen seiner Zeit durch eine eigene Sprache auszeichnen, hätte Fontane wohl mit ‚Ja‘ beantwortet. In seinen Glossen und Berichten über die Presse hat er nicht nur politische Linie und Inhalt, sondern auch die Sprache einzelner Publikationen genau charakterisiert. An der englischen Presse[12] bewundert er das „Erzählertalent“, die „plastische[ ] Anschaulichkeit, die der englische Publizist noch so oft vor uns voraus hat“ (F–Unechte Korr., Bd. 1, 134). Er plädiert immer wieder für eine anschauliche, bodenständige Sprache, lobt etwa den *Globe* dafür, „die extravagante Sprache anderer englischer Blätter zu vermeiden“ (F–Unechte Korr., Bd. 2, 1052). Voller Anerkennung ist er für den sprachlichen Stil der *Times,* wie er speziell im Leitartikel der Zeitung zum Ausdruck komme, denn

---

9 Vgl. Theobald 2012a, 14; Theobald 2017, 30.

10 Vgl. Ferdinand Kürnberger in seinem Essay „Sprache und Zeitungen“ von 1866: „Die Zeitung bedarf ihre eigene Redeweise; wir gestehen ihr das zu.“ (Kürnberger 1991 [1866])

11 Theobald 2012a berichtet über eine Erzählung von Emil Löbl vom Ende des 19. Jahrhunderts, die diesen Diskurs spiegelt und in der auch das „unselige Zeitungsdeutsch“ kritisiert wird, etwa Unarten wie die Umstellung von Subjekt und Prädikat. Die zerstörerische Wirkung der Presse auf die Sprache der Öffentlichkeit bezeichne Löbl mithilfe einer Militärmetapher als „Vernichtungskriege gegen den deutschen Stil“ (Theobald 2012a, 16).

12 Zu den Zeitungen, mit denen er regelmäßig arbeitete, vgl. den Brief an Ludwig Metzel aus London vom 1. Mai 1856: „Was den Bericht angeht, so steht die Sache so. Daily Telegraph, Morning & Evening Star und Morning News liegt in ganzen Stößen vor mir. Die Blätter sind gelesen und excerpirt; mein Urtheil über dieselben steht fest. Ebenso bin ich mit der Entstehungsgeschichte derselben, so weit diese in dem neuen Newspaper-Stamp-Gesetz begründet ist, durchaus im Klaren. Mir fehlen nur noch die Personalien.“ (HFA,IV, Bd. 1, 493)

> [d]er „Times"-Leitartikel ist der völlige Sieg des *Feuilletonstils* über die letzten Reste des Kanzleistils und ähnlicher mißgestaltener Söhne und Töchter lateinischer Klassizität. Lange Perioden sind verpönt; rasch hintereinander, wie Revolverschüsse, folgen die Sätze. [...] Witz und Pathos sind seine liebsten Waffen und lösen sich untereinander ab. Aristophanisch zu sein, ist sein Stolz und sein Bestreben. Wie Voltaire hält er nur eines für verpönt – die Langeweile. (NFA, Bd. 19, 242–243; Hervorhebung im Original)

Auch Fontane hält eine langweilige Berichterstattung für verpönt. So kritisiert er auch an der *Zeit* eine „anständig-nüchterne Mittelmäßigkeit, etwas Subalternbeamtenhaftes", das sich durch die ganze Zeitung ziehe (HFA,IV, Bd. 1, 600). An seine Frau schreibt er am 18. März 1857:

> Die „Zeit" ist wirklich sehr langweilig. [...] Die Leute sind all auf dem Holzweg, *prinzipiell*, indem sie meinen eine Zeitung müsse durch ruhige, besonnene Darstellung wirken. Das ist lächerlich; so schreibt man für Staatsmänner aber nicht für's große Publikum resp. den Berliner Budiker. Außerdem [...] fehlt es überall an Geist, Witz, Gedanken, so daß es nicht viel besser werden würde, selbst wenn man von dem Prinzip „einfacher Sachlichkeit" abgehn wollte. (GBA–FEF, Bd. 2, 37)

Über seine eigene Zeitungssprache hat Fontane geäußert, dass er „ein bischen Esprit, ein bischen Witz, eine passable Schilderungsgabe und einen dito Styl habe" (HFA,IV, Bd. 1, 574), dass er sich meist darauf beschränke, „einen pikanten Einfall, ein Witzwort, einen frappanten Vergleich zu Papier zu bringen", und dass ihm diese „leichte Behandlungsart am passendsten und angenehmsten erscheint" (HFA,IV, Bd. 1, 592).

Mit diesem Stil hat Fontane allerdings nicht immer den Geschmack seiner Auftraggeber getroffen. So bescheinigte der Gesandte in England Graf von Bernstorff Fontane in einem Schreiben an Ministerpräsident von Manteuffel vom 16. Dezember 1856 zwar „guten Willen und Fleiß", schränkte aber ein: „Doch ist derselbe [...] mehr belletristischer als politischer Schriftsteller, und es wird ihm daher nicht so leicht, sich die journalistisch-politische Schreibart anzueignen [...]" (zitiert nach Jolles 1988, 180, Anm. 205).

Aus Selbst- und Fremdzeugnissen geht hervor, dass Geist, Witz und Gedanken für Fontane notwendige Ingredienzen journalistischer Schreibart sind. Unterhaltung, Verständlichkeit, Anschaulichkeit sind wichtige Ziele.[13] Es ist mit anderen Worten ein feuilletonistischer Stil, den Fontane pflegt und anstrebt, ein Stil also, der sich durch Subjektivität, Esprit und eine rhetorisch und stilistisch ausgefeilte Gestaltung

---

13 Vgl. Krings 2008, 264. In ihrer Rezension zu Krings 2008 weist Vanessa Rusch darauf hin, dass Fontanes Theaterkritiken sich durch Anschaulichkeit der Darstellung, Unterhaltsamkeit, Humor, Einfachheit, Rezipientenorientierung und zahlreiche zusätzliche „Anreize" (Rusch 2010, 137) wie rhetorische Mittel, lebendige Zitate, Metaphern, Vergleiche auszeichnen. Ob dies auch für frühere journalistische Texte anderer Textsorten gilt, sei zu überprüfen: „Eine ergänzende Untersuchung der frühen und mittleren journalistischen Texte wäre interessant und wichtig." (138)

auszeichnet.[14] Auf diese sprachlichen Merkmale wird bei der Analyse von Fontanes Zeitungstexten zu achten sein.

2 Analyse

Gleich der erste Text, den Fontane als regelmäßiger Londoner Mitarbeiter der *Kreuz-Zeitung* im Oktober 1856 noch auf der Reise, in Paris, schreibt, enthält eine ganze Reihe jener sprachlichen Merkmale, die in den Selbst- und Fremdzeugnissen genannt wurden: Er ist anschaulich, feuilletonistisch, subjektiv, voller Geist und Gedanken. Die Korrespondenz „Am Tage von Jena auf der Brücke von Jena. Zuavische Charakterköpfe" enthält, wie Fontane selbst an seine Frau schreibt, „einige starke Stellen" (GBA–FEF, Bd. 1, 410).

> Vorgestern nacht traf ich hier ein, und am gestrigen Morgen eröffnete ich meine Wanderungen durch Paris mit einem Gange zum Pont d'Jena. Es war der Jahrestag der Schlacht; ein halbes Jahrhundert lag zwischen dem grauen Oktobermorgen von damals und von heut. [...]
> Die Siegesliste ist lang in Frankreich; was ist ihnen der Tag von Jena? Ein Tag unter vielen. Wir Preußen haben für diesen Tag ein besseres Gedächtnis, und es ist gut, wenn man sich bei der Freude des 15. Oktobers auch des Schmerzes „vom Tage vorher" erinnert. [...]
> Es waren zwei Kompanien Garde-Zuaven. [...]
> Wenn, ich weiß nicht mehr, wer gesagt hat, mit diesen Leuten könne jeder Schneider die Welt erobern, so hat er damit ein Gefühl ausgesprochen, das mehr oder weniger jeden beschleichen wird, der diesen Truppen zum erstenmal begegnet. [...] Wenn andere Truppen durch ihren Gesamtkörper wirken, so wirkt hier das Individuum. [...] Aber hier schließt meine Bewunderung. Wenn ich sagen sollte, daß mir wohl geworden wäre beim Anblick dieser „Charakterköpfe", so müßt' ich lügen. [...] Diese Zuaven, was sind sie? Sie sind der Typus, die Quintessenz des französischen Wesens. [...] (NFA, Bd. 18a, 693–694)[15]

Betrachtet man die textuelle Ebene, so fällt auf, dass der Text in leichtem Ton mit einem Spaziergang durch Paris beginnt. Der Korrespondent ist, wie im klassischen Feuilleton, ein Spaziergänger, der den Leser mit auf den Weg nimmt.[16] Er ist kein unnahbarer, aus der Entfernung berichtender Korrespondent. Vielmehr ist er Augenzeuge, tritt in einen Dialog mit den Lesern daheim, beantwortet ihre antizipierten Fragen. Er ist nicht allwissend-überheblich, sondern gibt vor, in einigen Bereichen unsicher zu sein. Die Sätze sind auf der Bedeutungsebene kunstvoll miteinander verwoben, etwa über Gegensatzpaare wie ‚damals und heute', ‚Franzosen und Preußen',

14 Zu Merkmalen des feuilletonistischen Stils vgl. Rusch 2013, 14. Püschel (1999, 870) definiert das Feuilleton als „unterhaltsame[n] Texttyp par excellence", ein kurzes Prosastück, das sich durch „Witz, Anmut und Anschaulichkeit" auszeichnet.

15 Vgl. [Fontane, Theodor] †: Paris, 15. October. Am Tage von Jena auf der Brücke von Jena. Zuavische Charakterköpfe. In: Neue Preußische [Kreuz-]Zeitung, Nr. 245, 18. Oktober 1856.

16 Siehe zum Spaziergänger Püschel 2001.

‚Freude und Schmerz'. Die Themenentfaltung ist zunächst narrativ und folgt einem chronologischen Verlauf. Dann plötzlich wird aus der Beschreibung des Spaziergangs eine Beurteilung der französischen Garde-Zuaven mit argumentativer Themenentfaltung. Widersprüche werden aufgedeckt, Befürchtungen ausgedrückt, Bewertungen explizit formuliert (wie „es ist gut"; „Aber hier schließt meine Bewunderung"). Der Spaziergang durch Paris und die Betrachtung der vorbeiziehenden Kompanien gipfeln in einer Analyse des Nationalcharakters der Franzosen. Aus der Beschreibung eines konkreten Ereignisses ist eine allgemeingültige Wahrheit abgeleitet worden. Das Narrativ ist zu einer Argumentation geworden, die in einer als Ausruf formulierten Konklusion endet, anschaulich verstärkt mit einer bei Fontane häufig wiederkehrenden Spiel-Metapher:

> Freuen wir uns dieser „Blüte der Armee", solange wir sie in leichtem eleganten Schritt über den Platz der Tuilerien hinmarschieren sehen; aber bewahre uns Gott in Gnaden vor ihnen, wenn die Grenze keine Grenze mehr ist und bei dem Spiel der Schlachten unsere Würfel schlechter fallen als die des Gegners. (NFA, Bd. 18a, 694)

Auch die syntaktischen Merkmale der Zeitungssprache Fontanes zeigen sich besonders deutlich, wenn man Fontanes Texte mit Texten anderer Verfasser in anderen Zeitungen vergleicht. Als Beispiel soll Fontanes Bericht für die *Kreuz-Zeitung* über die Blumenausstellung 1860 dienen:

> *Die Blumenausstellung im Englischen Hause* zu Berlin, am 1. April.
> (1) Das „Englische Haus" hat etwas von den Privilegien eines Briefträgers. (2) Man liebt es, man freut sich seiner Begegnung; etwas Heiteres liegt über ihm, nach dessen Ursachen man nicht allzu ängstlich forscht. (3) Das bloße Nennen seines Namens ruft angenehme Bilder vor uns hin: Musik und Tanz, Karossen und Diners, und zwei Dinge vor allem (mit Ausnahme des Filet) herrschen jahraus jahrein in seinen Räumen: *die Blume und das Bouquet*. (4) Das Bouquet in den Händen der Brautjungfer und die Blume im Rheinweinglase feiern einen ewigen Frühling hier, und es war nicht mehr als billig, daß der *Gartenverein* da einzog, wo ihm die Sitte des Hauses, wenn auch unbewußt und ungewollt, tagtäglich die Stätte bereitet.
> (5) Auch vorgestern wieder fand eine Blumenausstellung statt. (6) Diese Ausstellungen wecken zu jeder Zeit ein Interesse; aber zu keiner Zeit mehr als um die Äquinoktien herum, wo nach glücklich überwundenem Winter in aller Herzen das Verlangen nach Frühling lebt und der Säumige doch seinerseits nichts bietet als jene Weidenkätzchen, die wir armen Nordländer gezwungen sind – der Palme zu substituieren. (7) Blumen und Frühling sind verwandte Begriffe für uns geworden, und wo wir *jene* finden, da glauben wir *diesen* zu haben.
> (8) Die Arrangements waren ähnlich wie in früheren Jahren – eine Längstafel in der Mitte und kleinere Tische an Wand und Pfeilern entlang. (9) Man hat von einem „Farbenkonzert" gesprochen. (10) Adoptieren wir den Ausdruck. (11) Die großen Musikstücke, die tonangebenden Ensembles waren in den Händen der Azaleen und Rhododendrons, der Hyazinthen und Erikas, jener Erikas mit langen, farbenreichen Kelchen, die der Dichter so schön „die Glocken der Edelheide" nennt. (12) Wir lauschten geraume Zeit ihrem Klingen; dann aber kam eine Pause, und weiter vorschreitend war es uns, als vernähmen wir die Worte: (13) „Nun Attention, nun kommen die Soli, die Virtuosen." (14) Und so war es, sie kamen wirklich. (15) Die Apartheiten gruppierten sich um uns herum, die Kuriositäten, die Raritäten; all die Vertreter des „noch nicht dagewesen" traten vor und eroberten sich den höchsten Beifall – das staunende Ach. (16) Denn auch die

> Blumen sind Kinder ihrer Zeit, und das Blendende siegt über das Schöne. (17) Die Schönheit mag erscheinen, aber man beugt sich ihr nur, wenn sie *frappiert*. (NFA, Bd. 18, 533–534;[17] Satzzählung und Hervorhebungen C.B.[18])

An diesem Text, wie auch an anderen Texten Fontanes, ist deutlich zu sehen, dass der dominierende Satztyp die Koordination ist.[19] Die meisten komplexen Sätze sind entweder reine Koordinationen[20] oder Sätze mit Koordination und Subordination.[21] Von den Koordinationen sind interessanterweise die allermeisten syndetisch, also mit einer Konjunktion verbundene Hauptsätze, wobei die Konjunktion „und" am häufigsten ist. Asyndetische Koordinationen, also ohne Konjunktion, machen nur etwa ein Drittel der Satzkoordinationen aus. Die mit „und" verbundene Parataxe ist also eindeutig Fontanes Lieblingssatzkonstruktion.[22]

Reine Subordinationen kommen zwar vor, allerdings selten, und die Anzahl der Nebensätze ist gering. Bei Fontanes Nebensätzen handelt es sich meist um „dass"-Sätze oder um Relativsätze, die dem Hauptsatz nachgestellt sind. Häufig kommt es bei Fontanes Relativsatzkonstruktionen vor, dass das Bezugswort im Hauptsatz vorhanden ist, obwohl es verzichtbar ist, etwa in dem Beispiel „Der Aufsatz ist nicht das, was er sein könnte." (NFA, Bd. 18a, 696) Indem der Hauptsatz so den folgenden Nebensatz vorbereitet, wird die Textverknüpfung verstärkt, was wiederum der Verständlichkeit des Textes förderlich ist. Zwischengestellte, den Satz unterbrechende Nebensätze, die die Verständlichkeit erschweren können, kommen dagegen nicht häufig vor.

---

17 Vgl. [Fontane, Theodor] Te.: Die Blumen-Ausstellung im Englischen Hause zu Berlin, am 1. April. In: Neue Preußische [Kreuz-]Zeitung, Nr. 81, 4. April 1860.

18 Mit Unterstreichungen sind die in der Untersuchung genannten sprachlichen Phänomene hervorgehoben. Kursivdruck kennzeichnet die in Fontanes Original hervorgehobenen Stellen.

19 Ich folge hinsichtlich der Satzdefinition und der Unterscheidung der vier Satzarten der Kategorisierungsweise von Michel 2001. Erläuterungswürdig ist darüber hinaus, dass ein Doppelpunkt hier als einen Satz abschließendes Satzzeichen betrachtet wird, sofern danach ein vollständiger Satz folgt, der mit großem Buchstaben beginnt. Das Semikolon zwischen Hauptsätzen wird wie ein Komma angesehen, also nicht als satzabgrenzendes Satzzeichen.

20 4 von 17, also 24 %.

21 6 von 17, also 35 %

22 Die Analyse der „Blumen-Ausstellung im Englischen Hause" (Fontane 1860) zeigt, dass von den insgesamt 12 miteinander verbundenen Hauptsätzen nur ⅓ (4 von 12) nicht von einer Konjunktion eingeleitet werden. Von den ¾ durch Konjunktionen verbundenen Hauptsätzen sind die meisten mit „und" (5 von 8), die restlichen (3 von 8) mit „aber" oder „dann aber" verbunden. Die Analyse des ersten Artikels für die *Kreuz-Zeitung*, „Am Tage von Jena", ergibt ein ganz ähnliches Bild: Von insgesamt 24 Sätzen werden 8 Satzkoordinationen bzw. Sätze mit Koordination und Subordination mit der Konjunktion „und" eingeleitet (also 33 % aller Sätze). Gleich der erste Satz ist eine Satzverbindung mit „und", als solle syntaktisch der Ton für den folgenden Artikel gesetzt werden: „Vorgestern nacht traf ich hier ein, und am gestrigen Morgen eröffnete ich meine Wanderungen durch Paris mit einem Gange zum Pont d'Jena." (NFA, Bd. 18a, 693) Auch mit „aber" eingeleitete Satzkoordinationen kommen vor, bezeichnenderweise im letzten Viertel des Textes, wo der Korrespondent einen Widerspruch zu seinem bisherigen Lob, einen kritischen Kommentar, formuliert.

Fontane hat auch eine Präferenz für einfache Sätze. In dem Bericht über die Blumenausstellung sind 35 % aller Sätze einfache Sätze,[23] in anderen Texten ist der Prozentsatz noch höher. Damit liegt Fontane über dem Durchschnitt der Zeit, der für Zeitungen der 1860er Jahre mit 31 % angegeben wird,[24] was zeigt, dass Fontane im Satzbau eine überdurchschnittliche Tendenz zur Einfachheit, Anschaulichkeit, Verständlichkeit hat.[25] Einfachsätze enthalten oftmals Meinungen, Behauptungen, Kommentare des Autors oder sie haben als Überleitungssätze textgliedernde Funktion.

Ein ganz anderes Bild ergibt sich, wenn wir uns zum Vergleich einen Text eines Journalisten der *Altonaer Nachrichten* ansehen, eine Ankündigung der Pflanzen- und Blumenausstellung in Hamburg vom 12. Mai 1860, also zeitlich und thematisch vergleichbar.

> **Kleine Notizen.** (1) Die große Pflanzen- und Blumen-Ausstellung in Hamburg, die in den letzten Jahren im Allgemeinen weit weniger angesprochen hatte, als früher, ist jetzt in der geräumigen Dragoner-Reitbahn auf der großen Drehbahn arrangirt und zwar so überraschend geschmackvoll und reichhaltig, daß wir nicht unterlassen wollen, die Leser d. Bl. daran zu erinnern, daß morgen (Sonnabend) der letzte Tag der Ausstellung ist, in der Ueberzeugung, daß Niemand das Local unbefriedigt wieder verlassen wird. (2) Breite Kießwege umsäumen zwei Rasenplätze und eine mächtige Gruppe hoher grüner Gewächse. (3) Gleich beim Eingang, der an beiden Seiten mit einem riesigen Orangenbaum geziert ist, fällt uns – das einzige Störende in dem herrlichen Garten – ein eben so steif wie kunstvoll auf dem Rasen liegendes großes Hamburger Wappen auf. (4) Gern blicken wir darüber hinweg auf eine hochstämmige rothe Azalee mit großer Krone, bei der der Rasen das fehlende Grün – bei dieser schönen Blume nach unserer Ansicht ein sehr beeinträchtigender Mangel – in angenehmer Weise ersetzt. (5) Rechts und links befinden sich eben so reichblühende Bäumchen von anderen Farben – doch wir wollen keine eigentliche Besprechung geben, da wir hoffen, eine solche recht bald von kundiger Hand zu erhalten, es sollte nur kurz auf die Ausstellung aufmerksam gemacht werden, ehe es zu spät ist. (*Altonaer Nachrichten*, 12. Mai 1860; Satzzählung C.B., Fettdruck im Original)

In diesem Artikel gibt es nur einen einfachen Satz. Die anderen Sätze sind komplexe Sätze, wobei die allein aus Subordinationen zusammengesetzten Sätze am häufigsten sind. Nur ein aus Koordinationen und Subordination bestehender Satz kommt vor. Reine Koordinationen – Fontanes Lieblingssatztyp – finden sich bei diesem Verfasser gar nicht. Auch der Grad der Komplexität ist in diesen Sätzen ungleich höher als in Fontanes Sätzen. Der erste Satz ist sehr lang und enthält nicht weniger als vier Neben-

---

23 6 von 17, also 35 %.

24 In Zeitungen der 1860er Jahre beobachtet Michel (2001, 231) einen durchschnittlichen Anteil an Einfachsätzen von 31 % aller Sätze, wobei allerdings große Variation zwischen den verschiedenen Zeitungen zu verzeichnen sei. „Am Tage von Jena" enthält 7 von 24, also 30 %.

25 Der Artikel „Die ‚Times' und die Neuenburger Frage" hat einen relativ hohen Anteil an einfachen Sätzen, der vielleicht auf den argumentativen Charakter des Textes zurückzuführen ist: insgesamt 17 Sätze, von denen 8 einfache Sätze sind, also 47 %.

sätze (sowie einen Infinitivsatz). Der letzte Satz ist eine Aneinanderreihung von drei Hauptsätzen, wiederum durch Nebensätze erweitert, die allerdings nicht mit „und“ oder „aber“ verbunden sind, wie für Fontane typisch, sondern asyndetisch.

Abgesehen von den typischen Satzmustern lassen sich auch an bestimmten auffälligen syntaktischen Besonderheiten Unterschiede zwischen Fontanes Zeitungssprache und der anderer Journalisten der Zeit erkennen. Diese syntaktischen Besonderheiten lassen eher auf persönliche Stilmerkmale schließen als auf allgemeine Tendenzen der Zeit. Ein bei Fontane in allen Textsorten und in allen Phasen seines journalistischen Schaffens vorkommendes typisches zeitungssprachliches Merkmal ist die Prolepse. Ganz ähnlich wie in der heutigen Mediensprache (z. B. im TV-Wetterbericht: ‚Der Wind, er kommt aus Nordost‘) zu beobachten benutzt Fontane immer wieder diese betonte Herausstellung. Und wie heutige Fernsehmeteorologen benutzt Fontane die Prolepse vor allem aus Gründen der Anschaulichkeit, der Verständlichkeit, des rhetorischen Effekts. So heißt es im Leitartikel zu „The declining efficiency of Parliament“, noch verstärkt durch eine Dreiherreihe: „Das Jahr 1846, der Abfall Peels, die Spaltung der großen konservativen Partei – das erscheint ihm als der Ausgangspunkt des Übels“ (NFA, Bd. 18a, 697).[26]

Textvergleiche zeigen umgekehrt auch, dass bestimmte syntaktische Merkmale, die in anderen Zeitungstexten der Zeit vorherrschen, bei Fontane gar keine Rolle spielen. So sind syntaktische Komprimierungen in Form von Nominalstil, Genitivketten und Funktionsverbgefügen, die, wie oben erwähnt, aufgrund der Entwicklungen im Pressewesen typisch für die Zeitungssprache in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind,[27] bei Fontane nicht in gleichem Maße zu beobachten.

Vergleichen wir dazu die Berichterstattung über den Mord an der Waterloo Bridge im Oktober 1857 in der Cotta’schen *Allgemeinen Zeitung* mit Fontanes Bericht für die *Kreuz-Zeitung*.

> Der Minister des Innern hat das zweckmäßige Mittel ergriffen um zur Entdeckung des Verbrechens an der Waterloo-Bridge zu gelangen. Er hat durch den Vorstand der Metropolitanpolizei eine Belohnung von 300 Pf. St. denjenigen zugesagt die durch ihre Enthüllungen zur Ergreifung und Verurtheilung der Thäter führen. Auch den Mitschuldigen […] soll diese Prämie zukommen, mit der einzigen Ausnahme derer die persönlich und mit eigener Hand an dem Mord theilgenommen. Von dieser Summe sind 200 für die Ausmittelung der wirklichen Mörder, 100 für jene der Person die den Reisesack auf die Waterloo Brücke getragen. Die Formel in dem amtlichen Decret

26 Vgl. [Fontane, Theodor] †: The declining efficiency of Parliament. In: Neue Preußische [Kreuz-] Zeitung, Nr. 265, 11. November 1856.

27 Zur Komprimierung in der Zeitungssprache des 19. Jahrhunderts vgl. Theobald 2012a, 13–14: „Diese zunehmende inhaltliche Komplexität und der deshalb wachsende Umfang der Zeitung erforderten eine komprimierende Sprachökonomie, die es vermag, in aller Kürze eine Vielfalt an Themen und Inhalten für ein breites Publikum zu realisieren. In der Zeitungssyntax nimmt so das Bemühen im Sinne einer pragmatischen Zweckausrichtung zu, mit einfachen kommunikativen Mitteln dem durchschnittlich gebildeten Leser ein Ereignis klar, übersichtlich und im Umfang komprimiert vorzustellen.“

> ist: daß der Minister des Innern die Begnadigung der oben bezeichneten Personen von Ihrer Maj. der Königin zu erreichen sich anheischig macht. (*Allgemeine Zeitung*, 18. 10. 1857; Hervorhebungen C.B.)

In diesem Bericht der *Allgemeinen Zeitung* fällt eine Dominanz von Nominalkonstruktionen auf, eine Häufung von Funktionsverbgefügen sowie eine Vielzahl von Nomina actionis auf ‚-ung' (Entdeckung, Belohnung, Enthüllung, Ergreifung, Verurtheilung, Ausmittelung, Begnadigung). Syntaktisch auffällig sind weiterhin der Verzicht auf das konjugierte Hilfsverb bei zusammengesetzten Zeiten („theilgenommen" statt „theilgenommen haben"; „getragen" statt „getragen haben"), was in Fontanes Vergleichstexten nicht vorkommt, sowie auf der Ausdrucksebene die offenbar wörtliche Übernahme der offiziellen Amtssprache im letzten Satz. Viele dieser Phänomene sind typische Komprimierungstendenzen der Zeit,[28] die von zeitgenössischen Kritikern angeprangert wurden. Die zuhauf vorkommenden Nomina actionis sind genau solche, die Wustmann in seinem Werk *Allerlei Sprachdummheiten* als „eine Menge wirklich häßlicher Wörter auf *ung*" und als „immer mehr um sich greifende garstige Gewohnheit" kritisierte (Wustmann 1891, 80).

Fontane dagegen formuliert seinen Bericht über den „Mord an der Waterloobrücke" verbaler, anschaulicher, in kürzeren einfachen Sätzen mit eigenen Worten und unter Verzicht auf den offiziellen Wortlaut:

> Die Regierung hat eine Belohnung von 300 Lstr. [Pfund Sterling] auf die Entdeckung gesetzt; bis jetzt vergeblich. Es heißt, daß man gesonnen sei, durch öffentliche Subskription die Summe bis auf 1000 Pfd. zu bringen. Das ist widerlich. Wie ich die Engländer kenne, wird man nun anfangen, ein *Geschäft*, einen *Handel* aus der halben und Viertel-Mitwissenschaft zu machen, und die Aussicht auf immer weitere hundert Pfund setzt gleichsam eine Prämie auf das Schweigen. Praktisch vielleicht, aber erbärmlich. (NFA, Bd. 18a, 757;[29] Hervorhebungen C.B.)

Betrachtet man schließlich noch die lexikalische Ebene, dann bestätigt sich auch das anfangs aus den Selbst- und Fremdzeugnissen gewonnene Bild. Gleichgültig ob Korrespondenz, Bericht, Leitartikel oder Kritik – Fontanes Texte sind sorgfältig poetisch ausgeschmückt, sie sind durchzogen von rhythmischen und rhetorischen Figuren wie Alliterationen, Anaphern, Parallelismen, Zweier- und Dreierreihen, Personifizierungen, literarischen Zitaten, Vergleichen oder Metaphern, wobei Fontane aus bestimmten Bildbereichen besonders gerne schöpft, vor allem aus dem des Spiels, des Theaters und des Militärs. So benutzt er eine Militärmetapher, wenn er die Geschäftigkeit im Buchhandel in der Vorweihnachtszeit mit dem „Einzug einer ganzen Armee von Bildern, Büchern und Broschüren" vergleicht („Buchhandel und

28 Siehe etwa Theobald 2012a, 13–14 und 31.

29 Vgl. [Fontane, Theodor] †: London, 20. October. Die Presse über den König von Preußen. Stimmung zu Indien. Der Mord an der Waterloobrücke. In: Neue Preußische [Kreuz-]Zeitung, Nr. 248, 23. Oktober 1857.

Zeitungen“, NFA, Bd. 21/1, 481)[30] oder wenn er das Gedrängel der Dienstmädchen in den beengten Berliner Wohnhäusern als „Dienstmädchenschlacht“ bezeichnet (NFA, Bd. 18a, 793). Selbst eine primär informationsbetonte Textsorte wie der Bericht über die Blumenausstellung ist bei Fontane poetisch-rhetorisch ausgeschmückt.

> (8) Die Arrangements waren ähnlich wie in früheren Jahren – eine Längstafel in der Mitte und kleinere Tische an Wand und Pfeilern entlang. (9) Man hat von einem „Farbenkonzert“ gesprochen. (10) Adoptieren wir den Ausdruck. (11) Die großen Musikstücke, die tonangebenden Ensembles waren in den Händen der Azaleen und Rhododendrons, der Hyazinthen und Erikas, jener Erikas mit langen, farbenreichen Kelchen, die der Dichter so schön „die Glocken der Edelheide“ nennt. (12) Wir lauschten geraume Zeit ihrem Klingen; dann aber kam eine Pause, und weiter vorschreitend war es uns, als vernähmen wir die Worte: (13) „Nun Attention, nun kommen die Soli, die Virtuosen.“ (14) Und so war es, sie kamen wirklich. (15) Die Apartheiten gruppierten sich um uns herum, die Kuriositäten, die Raritäten; all die Vertreter des „noch nicht dagewesen“ traten vor und eroberten sich den höchsten Beifall – das staunende Ach. (16) Denn auch die Blumen sind Kinder ihrer Zeit, und das Blendende siegt über das Schöne. (17) Die Schönheit mag erscheinen, aber man beugt sich ihr nur, wenn sie *frappiert*. (NFA, Bd. 18, 533–534; Satzzählung und Hervorhebungen C.B.)

Blumenarrangements werden hier mit einem Konzert verglichen. Die Blumen sind in Aufzählungen, Präzisierungen, Steigerungen präsentiert und sorgfältig in rhythmisch wohlklingenden Zweier- und Dreiergruppen arrangiert (Azaleen und Rhododendrons, der Hyazinthen und Erikas).

3 Schluss

„Ich fühle daß ich mehr Poët als Bedienter bin. Auch Spalten füllen ist nicht mein eigentlicher Beruf.“ (GBA–FEF, Bd. 1, 278)[31] So klagt Fontane in einem Brief an seine Frau, nachdem er im Mai 1856 einen Bericht über einen Empfang in der Preußischen Gesandtschaft in London schreiben musste. Solch ein „fleischlose[r] Knochen“ (278), ein bloßer sachlicher Ereignisbericht, ist unter seiner Würde. Denn er bietet Fontane nicht die Möglichkeit zur „belletristischen Schreibart“, wie Graf Bernstorff sie nannte, zur poetischen Ausgestaltung und zur Entfaltung seiner persönlichen Zeitungssprache.

Zusammenfassend lässt sich festhalten: Fontanes Zeitungssprache ist eine individuelle Zeitungssprache, nicht die medienspezifische Sprache eines Berufsjournalisten, wie er sich im späten 19. Jahrhundert als eigene Berufsgruppe zu etablieren

30 Vgl. [Fontane, Theodor]: Buchhandel und Zeitungen. In: Neue Preußische [Kreuz-]Zeitung, Nr. 278, 27. November 1869, Beilage.

31 Ein Bericht in der *Vossischen Zeitung* und eine Notiz in der *Kreuz-Zeitung* (Fontane 1856) über einen Empfang in der preußischen Gesandtschaft, wo er am 19. Mai gewesen war (vgl. Chronik).

beginnt. Sie ist der Individualstil eines Dichters und Schriftstellers, der seine journalistischen Texte ungern als spaltenfüllendes Tagewerk verstanden haben will und der auch bei trockenen Themen, in sachlichen Textsorten und unter Platzbeschränkung nach künstlerischem Ausdruck strebt. Fontanes Zeitungssprache ist eine von mehreren zu dieser Zeit nebeneinander existierenden journalistischen Stilarten, die bestimmte zeittypische, textsorten- und medienspezifische Ziele berücksichtigt, andere Begrenzungen dagegen außer Acht lässt. Dem „Zeitungsmenschen" Fontane sind Anschaulichkeit und Verständlichkeit seiner Texte höchstes Gebot, stets mit dem Blick auf Unterhaltsamkeit, die im neuen Massenmedium Zeitung immer wichtiger wird. Den ebenfalls zunehmenden Anforderungen nach komprimierender Sprachökonomie beugt er sich nicht. Fontanes Sprache ist explizit, anschaulich, ausschmückend. Sie ist eher koordinierend als subordinierend, eher verbal als nominal, eher einfach als komplex. Nominalisierungen, Schachtelsätze, Funktionsverbgefüge, längere Attributkomplexe – solche Komprimierungsphänomene, durchaus typisch für Zeitungstexte der Epoche, sind keine Merkmale von Fontanes Zeitungssprache. Fontanes journalistische Texte sind Ausdruck eines persönlichen Stils, mit sogar in verschiedenen journalistischen Textsorten wiederkehrenden Merkmalen wie zum Beispiel argumentativ entwickelten Kommentierungen, eindringlich formulierten Meinungsäußerungen, explizitem Satzbau und rhetorisch-poetisch ausgestaltetem Ausdruck.

Fontanes Sprache ist die Sprache, die er als „Poët" erschaffen, als „Zeitungsmensch" trainiert und als Romanschriftsteller in Erzählform gebracht hat. Tatsächlich hat Fontane als journalistischer Schriftsteller den Zeitungsmenschen angezogen, den Poeten aber dabei keineswegs ausgezogen.

Literatur

Bertsch, Johanna: Wider die Journaille. Aspekte der Verbindung von Sprach- und Pressekritik in der deutschsprachigen Literatur seit Mitte des 19. Jahrhunderts. Frankfurt a.M. u. a.: Peter Lang 2000.

Blomqvist, Clarissa: Zur Bestimmung des Fontane-Tons: Eine produktions- und textorientierte Methode zur Analyse des Individualstils in journalistischen Texten. In: Andrew Cusack, Michael White (Hrsg.): Der Fontane-Ton. Stil im Werk Theodor Fontanes. Berlin, Boston: De Gruyter 2021, S. 111–134.

[Fontane, Theodor] *: Diner im Preußischen Gesandtschaftshotel. In: Neue Preußische [Kreuz-] Zeitung, Nr. 117, 22. 5. 1856. (Fontane 1856)

Jolles, Charlotte: Fontane und die Politik. Ein Beitrag zur Wesensbestimmung Theodor Fontanes. 2. Aufl. Berlin, Weimar: Aufbau 1988.

Krings, Dorothee: Theodor Fontane als Journalist. Selbstverständnis und Werk. Köln: von Halem 2008.

Kürnberger, Ferdinand: Sprache und Zeitungen und andere Aufsätze zum Pressewesen. Mit einem Nachwort hrsg. von Karl Riha. Siegen: Universität Siegen 1991.

Michel, Dirk, Zeitungssyntax – Sprachwandel im 19. Jahrhundert. In: Deutsche Sprache 3 (2001), S. 223–241.

Neuhaus, Stefan: Zwischen Beruf und Berufung. Untersuchungen zu Theodor Fontanes journalistischen Arbeiten über Großbritannien. In: FBl. 54 (1992), S. 75–87.
Püschel, Ulrich: Zeitungsstil und Öffentlichkeitssprache. In: Dieter Cherubim, Siegfried Grosse, Klaus Mattheier (Hrsg.): Sprache und bürgerliche Nation. Beiträge zur deutschen und europäischen Sprachgeschichte des 19. Jahrhunderts. Berlin, New York: De Gruyter 1998, S. 360–383.
Püschel, Ulrich: Präsentationsformen, Texttypen und kommunikative Leistungen der Sprache in Zeitungen und Zeitschriften. In: Joachim-Felix Leonhard, Hans-Werner Ludwig Dietrich Schwarze, Erich Straßner (Hrsg.): Medienwissenschaft. Berlin, New York: De Gruyter 1999, 1. Teilband, S. 864–880.
Püschel, Ulrich: Der Feuilletonist als Flaneur – Zur Frühgeschichte des Feuilletons als kleine Form. In: Eva Maria Jakobs, Annely Rothkegel (Hrsg.): Perspektiven auf Stil. Tübingen: Niemeyer 2001, S. 443–457.
Rusch, Vanessa: Rezension von: Dorothee Krings: Fontane als Journalist. Selbstverständnis und Werk. In: FBl. 90 (2010), S. 135–138.
Rusch, Vanessa: „Ich hatte einen poetischen Anlauf genommen“. Erzählliterarische Aspekte in Theodor Fontanes journalistischem und feuilletonistischem Werk. Hamburg: Kovač 2013.
Schröder, Thomas: Die ersten Zeitungen: Textgestaltung und Nachrichtenauswahl. Tübingen: Narr 1995.
Straßner, Erich: Sprache in den Massenmedien. In: Hans P. Althaus, Helmut Henne, Herbert E. Wiegand (Hrsg.): Lexikon der germanistischen Linguistik. 2. vollst. neu bearb. und erw. Aufl. Tübingen: Niemeyer 1980, S. 328–337.
Theobald, Tina: „Dieses unselige Zeitungsdeutsch“. Reflexionen über die Presse und ihren sprachlichen Einfluss im 19. Jahrhundert. In: Sprachreport 3 (2012), S. 12–22. (Theobald 2012a)
Theobald, Tina: Presse und Sprache im 19. Jahrhundert. Eine Rekonstruktion des zeitgenössischen Diskurses. Berlin: Akademie-Verlag 2012. (Theobald 2012b)
Theobald, Tina: Die ‚Industrialisierung‘ von Presse und Sprache im 19. Jahrhundert. In: Oliver Pfefferkorn, Jörg Riecke, Britt-Marie Schuster (Hrsg.): Die Zeitung als Medium in der neueren Sprachgeschichte. Korpora – Analyse – Wirkung. Berlin, Boston: De Gruyter 2017, S. 23–37.
Wustmann, Gustav: Allerhand Sprachdummheiten. Kleine deutsche Grammatik des Zweifelhaften, des Falschen und Häßlichen. Ein Hilfsbuch für alle die sich öffentlich der deutschen Sprache bedienen. Leipzig: Grunow 1891.

Petra S. McGillen

An den Grenzen des modernen Journalismus

Fontanes „unechte Korrespondenzen“ als *boundary-work*

Es gehörte zu Theodor Fontanes Aufgaben als „Redakteur des englischen Artikels“ bei der *Neuen Preußischen [Kreuz-]Zeitung*, sogenannte „unechte Korrespondenzen“ herzustellen.[1] Darunter waren Berichte zu verstehen, die den Anschein erweckten, von einem Korrespondenten vor Ort in London – und gelegentlich auch an anderen Orten – verfasst worden zu sein. In Wahrheit aber baute Fontane diese Berichte an seinem Berliner Redaktionsschreibtisch durch geschicktes *cut and paste* aus alten Zeitungstexten und kreativen Hinzufügungen zusammen.[2] Bis heute diskutiert die Forschung, wie diese Textsorte in Fontanes Schaffen einzuordnen ist: als Resultat widerstrebend ausgeführter Brot-und-Butter-Arbeit? Als bewusste Polit-Propaganda im Dienste Preußens? Als kurioses Produkt einer mit fragwürdigen Mitteln arbeitenden, rechtskonservativen „Redaktionskrapüle“?[3]

Die laufende Diskussion um eine neue Perspektive zu ergänzen, ist das Ziel der folgenden Überlegungen. Vorgeschlagen wird, die unechte Korrespondenz weder in ‚bloßer‘ Propaganda aufgehen zu lassen, noch sie als Sonderfall der Journalismus-Geschichte zu behandeln. Vielmehr soll sie als integraler Bestandteil des Mediensystems im mittleren 19. Jahrhundert begriffen werden. Aus einer solchen Perspektive, so lautet die leitende These, lässt sich die unechte Korrespondenz als eigene Form der journalistischen Wissenserzeugung lesen, die zur Ausdifferenzierung des modernen Journalismus einen wichtigen Beitrag leistete.

Die Überlegungen gliedern sich in vier Teile. Im ersten Teil werden die medienhistorischen Bedingungen skizziert, unter denen die unechte Korrespondenz jenseits der *Kreuz-Zeitung* zu einem weit verbreiteten Genre der Auslandsberichterstattung werden konnte. Der zweite Teil charakterisiert im Rückgriff auf ein Theoriekonzept der Wissenschaftsgeschichte, das Konzept des *boundary-work*, das journalistische Wissen

1 Der vorliegende Beitrag ist eine umgearbeitete, stark gekürzte und übersetzte Fassung des Aufsatzes der Verfasserin: I Was There Today: Fake Eyewitnessing and Journalistic Authority, from Fontane to Relotius. In: Hansjakob Ziemer (Hrsg.): Journalists and Knowledge Practices: Histories of Observing the Everyday in the Newspaper Age. London, New York: Routledge 2023, 25–49 (im Druck). © Routledge 2023. Die Verfasserin dankt dem Routledge-Verlag und Hansjakob Ziemer für die freundliche Genehmigung der Veröffentlichung.

2 Siehe hierzu grundlegend Streiter-Buscher 1996, 1–66. Zu Fontanes Arbeitsverfahren bei der Herstellung unechter Korrespondenzen siehe McGillen 2019, 83–99.

3 Mit diesem Ausdruck charakterisiert Fontane in *Von Zwanzig bis Dreißig* die *Kreuz-Zeitung* (GBA–Autobiogr. Werk, Bd. 3, 307). Seine verzerrte autobiografische Darstellung des Redaktionsalltags und seiner Tätigkeit heizte die teils heftig geführte Debatte um den Status und politischen Aussagewert der unechten Korrespondenzen weiter an. Hierzu zuletzt D’Aprile 2018, 237–249.

https://doi.org/10.1515/9783110733235-006

näher, das in und mit der unechten Korrespondenz erzeugt wurde. Im dritten Teil wird das Konzept des *boundary-work* auf zwei Beispiele unechter Korrespondenzen aus Fontanes Textwerkstatt angewendet. Der vierte Teil schließlich zieht Bilanz und geht mit einem Seitenblick auf die Gegenwart der Frage nach, was sich anhand der analysierten Beispiele über die Entstehung und den Status journalistischen Wissens lernen lässt.

1 Unechte Korrespondenzen im Mediensystem des mittleren 19. Jahrhunderts

Unechte Korrespondenzen waren kein auf die *Kreuz-Zeitung* beschränktes Phänomen. Vielmehr wurden sie in einem formativen Moment der Mediengeschichte gängige Praxis: dem Moment, als sich Zeitungen zu Massenmedien entwickelten und die Welt durch Nachrichtennetze zusammenrückte.[4] Auf dem Zeitstrahl ist dieser Moment kurz hinter der Zäsur von 1848 anzusiedeln. Eine Kombination aus politischen, sozialen und technologischen Faktoren beschleunigte zu dieser Zeit die globale Nachrichtenzirkulation. Stichwortartig ist etwa an die Entwicklung von Eisenbahn-, Post- und Telegrafennetzen zu denken (Birkner 2012, 139); an neue Pressegesetze; an die Kapitalisierung und das Wachstum des Zeitungsmarktes; an Durchbrüche in der Drucktechnik; an höhere Auflagen; und an die Gründung von internationalen Nachrichtenagenturen wie der französischen Agence Havas (heute AFP) mit Sitz in Paris im Jahr 1832, Wolffs Telegraphischem Büro in Berlin und Reuters in London im Jahr 1851. Diese drei Agenturen teilten durch informelle Kooperation die Welt unter sich auf und versorgten ihre Klienten mit erschwinglicher Auslandsberichterstattung auf breiter Basis (Tworek 2019, 19). Einen reichhaltigen Auslandsteil aufzuweisen, wurde für Zeitungen ab 1851 somit zu einer Norm und Lesererwartung.

Agenturnachrichten waren jedoch stark standardisiert und häufig schlecht geschrieben (Birkner 2012, 173–174). Zeitungen, die etwas auf sich hielten, wollten der Leserschaft etwas Besseres bieten als die Standardware der Agenturen und begannen, eigene Mitarbeiter im Ausland zu beschäftigen – das Berufsbild des Auslandskorrespondenten (des „echten“) nahm erste Konturen an (Hillerich 2018, 61–64). Aufgabe der Korrespondenten war, eine individualisierte Perspektive zu liefern und Wissen aus erster Hand in die Darstellung und Deutung von Ereignissen im Ausland einfließen zu lassen (Homberg 2017, 39–61). Damit einher ging eine Aufwertung des Vor-Ort-Seins und der Augenzeugenschaft. Aus dem Augenzeugen wurde eine besondere journalistische Rolle und Augenzeugenschaft ein Schlüsselbegriff der Profession, wie die

4 Historische Pressehandbücher beschreiben die unechte Korrespondenz einhellig als gängig. Siehe z. B. Wuttke 1875, 114; Groth 1928, 377.

Journalismus-Historikerin Barbie Zelizer ermittelt hat (2007, 410). Der Korrespondent sollte mit seiner Subjektivität für das Gesehene oder Erlebte einstehen und das so erzeugte Wissen authentifizieren. Diese Aufwertung der persönlichen Anwesenheit vor Ort wurde zunehmend paratextuell markiert. Während normale Zeitungsberichte nach wie vor anonym erschienen, wurden den Berichten von Korrespondenten immer häufiger „Korrespondentenzeichen" vorangestellt, um die besonderen Entstehungsumstände zu signalisieren (Hillerich 2012, 40). Für Zeitungen wurden Berichte eigener Korrespondenten somit nicht nur wichtige Statussymbole, sondern waren auch mit dem Anspruch auf höhere journalistische Autorität verbunden.

Die enormen Kosten, die eigene Korrespondenten verursachten, konnten jedoch nur die wenigsten Zeitungen stemmen. Von den ca. 250 Zeitungen, die 1860 in den deutschen Staaten existierten, hatten Sonja Hillerichs Studie zufolge lediglich die drei größten exklusive Korrespondenten in den wichtigsten Weltstädten.[5] Die überwältigende Mehrheit der Blätter bezog Agenturnachrichten und schrieb von den großen ab. Und hier kommt die unechte Korrespondenz als Alltagspraxis ins Spiel. Auch den mittelgroßen und kleinen Zeitungen lag daran, möglichst interessant und in der Deutung von internationalen Ereignissen autoritativ zu erscheinen. Die exklusive Korrespondenten-Perspektive von einem findigen Redakteur wie Fontane daheim fingieren zu lassen, war aber um ein Vielfaches billiger, als sie tatsächlich zu finanzieren. Neben diesen finanziellen Anreizen gab es ideologische. Von Zeitungen wurde noch keine „Objektivität", sondern vielmehr Parteinahme erwartet (Birkner 2012, 149–155). Gerade in der Auslandsberichterstattung verstanden Journalisten sich als außenpolitische Akteure, die mit den Presseorganen anderer Länder im Info-Krieg lagen (Geppert 2008, 35–55). Belegt wird diese Selbstwahrnehmung etwa durch eine unechte Korrespondenz Fontanes in der *Kreuz-Zeitung*, die die Auseinandersetzung eines englischen Captains mit der preußischen Polizei und den darauffolgenden Aufschrei in Zeitungen auf beiden Seiten des Kanals kommentiert. Fontane spricht von einem „kleinen Krieg, der in 57 Depeschen und zahllosen Leitartikeln zwischen den Regierungen und der Presse zweier Völker" geführt worden sei, und nennt die englische Presse kurzerhand „unseren Gegner" (F–Unechte Korr. 1, 129). Im Kontext solcher Pressekriege dienten unechte Korrespondenzen als Propaganda-Instrumente. Zum einen konnten Zeitungen, wenn sie Wissen aus erster Hand fingierten, öffentlich eine Autorität in der Beurteilung außenpolitischer Ereignisse beanspruchen, die sie nicht besaßen. Darüber hinaus konnten sie die Auslandsberichte rivalisierender Blätter lauthals der „Unechtheit" bezichtigen, um sie zu diskreditieren (ein Beispiel dieser Praxis folgt unten). Das Mediensystem der 1850er Jahre zog also eine binäre

---

5 Wie Hillerich anmerkt, machen verschiedene Quellen unterschiedliche Angaben zur Gesamtanzahl der Zeitungen (2018, 337–338). Doch selbst wenn eine deutlich niedrigere Anzahl Zeitungen angenommen wird, bleibt die Aussage gültig, dass sich nur wenige Blätter eigene Korrespondenten leisteten.

Unterscheidung – echt/unecht – in den journalistischen Diskurs ein, die von journalistischen Akteuren öffentlich aufrechterhalten wurde.

Das ist aber nur die eine Seite – gewissermaßen die Außenseite des Diskurses. Dasselbe Mediensystem, das die Unterscheidung zwischen echter und unechter Berichterstattung attraktiv werden ließ, schuf nämlich Bedingungen, unter denen genau diese Unterscheidung in der Praxis unterlaufen wurde.[6] Intern war journalistischen Akteuren klar, dass die kategorische Trennung von Wissen aus „erster" und aus „zweiter" Hand so nicht haltbar war und persönliche Anwesenheit des Korrespondenten am Ort des Geschehens nicht einfach mit „echter" Berichterstattung bzw. Abwesenheit nicht mit „unechter" gleichgesetzt werden konnte. Die Trennung wurde im Alltag schon dadurch aufgeweicht, dass sich die Textpraktiken „echter" und „unechter" Berichterstatter und überhaupt aller, die an der Textproduktion für Zeitungen beteiligt waren, zu großen Teilen deckten: Unter massenmedialen Bedingungen war Zeitungsarbeit in erster Linie selektiv und reproduktiv, bestand also darin, aus der Überfülle von Agenturmaterialien und konkurrierenden Zeitungen eine Auswahl zu treffen, das Ausgewählte für die eigene Leserschaft neu zu rahmen und somit Wissen aus zweiter Hand neu zu vermitteln. Das war bei „echten" Korrespondenten, die sich in einem Londoner Lesecafé in den Nachrichtenstrom einklinkten, auch nicht anders als bei den Kollegen im Berliner Redaktionsbüro. Frei nach Luhmann könnte man sagen, dass ab der Mitte des 19. Jahrhunderts eben für alle der Zugang zur Welt immer zunächst über die Massenmedien führte und durch die Abläufe und Selektionsregeln massenmedialer Kommunikation vorgeformt war.[7] Aus dieser Perspektive wird fraglich, ob die persönliche Anwesenheit eines Korrespondenten vor Ort automatisch zu einem Plus an journalistischem Wissen führt. Die Folgen dieses konstruktivistischen Ansatzes für die Unterscheidung echter und unechter Korrespondenzen brachte wiederum Fontane in seiner Autobiografie auf den Punkt:

> Der Unterschied zwischen [echten und unechten Korrespondenzen], wenn man Sprache, Land und Leute kennt, ist nicht groß. Es ist damit wie mit den Fridericianischen Anekdoten, die unechten sind gerade so gut wie die echten und mitunter noch ein bißchen besser. Ich bin

6 Dass es im mittleren 19. Jahrhundert komplizierter wurde, zwischen ‚echter' und ‚unechter' Berichterstattung zu unterscheiden, lässt sich mit der von Niklas Luhmann postulierten Selbstreferenzialität der Massenmedien begründen (1996, 9–23). Bedingt durch den vermehrten Einsatz der Druckerpresse im 18. Jahrhundert schlossen Massenmedien wie Tageszeitungen „Interaktion unter Anwesenden zwischen Sender und Empfängern" (11) aus; das Kommunikationssystem, das sich auf Basis der zwischengeschalteten Apparate entwickelte, bezog sich zunehmend auf sich selbst und bildete seine eigene Realität aus. Die Medientechnologien des 19. Jahrhunderts intensivierten diese Entwicklung.

7 Nach Luhmann arbeitet das System der Massenmedien „in der Annahme, daß die eigenen Kommunikationen in der nächsten Stunde oder am nächsten Tag fortgesetzt werden. Jede Sendung verspricht eine weitere Sendung. Nie geht es dabei um die Repräsentation der Welt, wie sie im Augenblick ist" (1996, 26). Homberg (2017, 61) betont ebenfalls, der Reporter verfüge „in aller Regel nur über eine mediatisierte Perspektive".

> selbst jahrelang echter und dann wieder jahrelang unechter Korrespondent gewesen und kann aus Erfahrung mitsprechen. Man nimmt seine Weisheit aus der „Times" oder dem „Standard" etc., und es bedeutet dabei wenig, ob man den Reproduktionsprozeß in Hampstead-Highgate oder in Steglitz-Friedenau vornimmt. Fünfzehn Kilometer oder hundertfünfzig Meilen machen gar keinen Unterschied. Natürlich kann es einmal vorkommen, daß persönlicher Augenschein besser ist als Wiedergabe dessen, was ein anderer gesehen hat. Aber auch hier ist notwendige Voraussetzung, daß der, der durchaus selber sehen will, sehr gute Augen hat und gut zu schreiben versteht. Sonst wird die aus wohl informierten Blättern übersetzte Arbeit immer besser sein als die originale. Das Schreibtalent giebt eben den Ausschlag, nicht der Augenschein [...]. (GBA–Autobiogr. Werk 3, 282)

In Massenmediensystemen, so zeigt Fontanes Einlassung, ist es zu simpel, von einer strikt binären Echt-unecht-Unterscheidung auszugehen und der einen Seite das ‚bessere' und der anderen Seite das ‚schlechtere' journalistische Wissen zuzuschreiben. In der Praxis sind diese Zuschreibungen beweglich und charakterisieren jeweils eigene journalistische Realitäten – ohne dass sich kategorisch sagen ließe, welche Charakterisierung ‚richtig' ist und was persönlicher Augenschein bei der Erzeugung journalistischen Wissens denn nun ‚wirklich' wert ist. Diese Beweglichkeit ist mitzudenken, wenn man das Funktionieren unechter Korrespondenzen verstehen will, ohne der Suggestion des Genres auf den Leim zu gehen. Die Frage ist nur: wie?

2 Ein minimalistischer theoretischer Exkurs

Hier kann das bereits erwähnte Konzept aus der Wissenschaftsgeschichte weiterhelfen, das des *boundary-work*. Es geht auf den Wissenschaftshistoriker Thomas Gieryn zurück, der sich 1983 mit der Frage befasste, wie wissenschaftliches Wissen entsteht und Autorität erlangt. Statt definitorisch an die Sache heranzutreten und zu fragen, was Wissenschaft (*science*) ‚ist', beobachtete Gieryn die rhetorischen Manöver, mit denen verschiedene Akteure um die Grenzen wissenschaftlichen Wissens streiten. *Boundary-work* nach Gieryn ist „the attribution of selected characteristics to the institution of science (to its practitioners, methods, stock of knowledge, values) for the purposes of constructing a social boundary that distinguishes some intellectual activity as non-science" (1983, 781–782). Der Clou von Gieryns Ansatz ist, dass die *attributions* – die Zuschreibungen – sich ändern und sogar widersprechen können, abhängig davon, welche Grenze gezogen werden soll, aber trotzdem deswegen jeweils nicht unwahr sind. Sein prägnantestes Beispiel ist die Professionalisierung der Physik im viktorianischen England, ein Revierkrieg, in dem Physiker sich mit Theologen und Mechanikern darum stritten, welcher dieser Disziplinen es zukam, Phänomene der naturwissenschaftlichen Welt verbindlich zu erklären. Das Ziel der Physiker war, das Wissen der Theologie und auch das der Mechanik jeweils als „unwissenschaftlich" zu diffamieren. Im öffentlichen Streit mit Theologen stellten Physiker das Wissen der Physik als empirisch und deshalb als dem weltfremden, abgehobenen Wissen der

Theologie überlegen dar, wohingegen dieselben Physiker im Streit mit Mechanikern darauf bestanden, das Wissen der Physik sei theoretisch anspruchsvoll und daher dem „nur empirischen" Wissen der Mechanik überlegen (Gieryn 1983, 787). Welche Zuschreibung Physiker jeweils vornahmen, war also auf die Abgrenzungsarbeit abgestimmt, die zu leisten war. Die Zuschreibungen waren ideologisch motiviert, aber nicht falsch – wie Gieryn betont, hat Physik eine empirische und eine theoretische Seite; das ist schlichtweg eine Spannung, die das Fach wie überhaupt die Naturwissenschaften charakterisiert.

Gieryns Ansatz lässt sich für die Erforschung unechter Korrespondenzen nutzen. Statt die Unterscheidung echt/unecht für bare Münze zu nehmen, erlaubt *boundary-work*, die Unterscheidung selbst als strategisches Mittel im Kampf um journalistische Autorität aufzufassen und ihre Beweglichkeit zu beobachten. So eröffnet sich eine zusätzliche Perspektive, aus der sich die unechten Korrespondenzen neu lesen und darauf hin untersuchen lassen, was sie für die Formierung einer spezifisch journalistischen Autorität leisteten.

3 Wie unechtes Korrespondieren funktioniert – *boundary-work* im Einsatz

Welche Arten von *boundary-work* verrichteten Fontanes unechte Korrespondenzen nun? Mit welchen epistemischen Strategien unterfütterte er die Glaubwürdigkeit und Autorität seiner fingierten Berichte, und gegen wen versuchte er sich abzugrenzen?

Überblickt man das Korpus aus rund 390 unechten Korrespondenzen, die ediert vorliegen, so lassen sich zwei Sets von epistemischen Strategien und zwei verschiedene Arten von Abgrenzungsarbeit ausmachen, die bei jeweils anderen Aspekten von Augenzeugenschaft andocken. Das erste Set Strategien ist stilistischer Natur und imitiert Augenzeugenschaft als besonderen, subjektiven Modus der Wahrnehmung. Dem Medientheoretiker John D. Peters zufolge dienen Augenzeugen als „surrogate sense-organs of the absent" (2001, 709). Durch die Sinne des Augenzeugen sollen die Abwesenden in die Lage versetzt werden, am Geschehen teilzunehmen. Fontanes unechte Korrespondenzen, die genau diese Zeugenrolle ja nur imitieren, sind daher stark auf die Vermittlung sinnlicher sowie lokal gebundener Details ausgerichtet; beschrieben werden etwa Farben, Gerüche, Geräusche, Licht- und Wetterverhältnisse, zum Teil auch mit genau fingierten Tageszeitangaben. Für diese Inszenierung direkten, sinnlichen Erlebens liefert Fontanes unechter „Augenzeugen"-Bericht über ein Winterfest auf dem zugefrorenen Serpentine im Londoner Hyde Park, erschienen Anfang Januar 1861 in der *Kreuz-Zeitung*, ein eindrückliches Beispiel. Fontane schildert die Szene mit folgenden Worten:

> [Es war] ein bezaubernder Anblick [...]. Als es zu dunkeln begann, tauchten vielfarbige Lichter am Ufer auf, und während bereits die Sterne am Himmel standen, schossen die Schlitten, deren Damen chinesische Lampen in ihren Händen hielten, wie Blitze über die Eisfläche hin. Blau, gelb, rot leuchtete es phantastisch durcheinander, und das Klingeln der Schlitten von Knightsbridge und Kensington herüber, paßte wie eine leise, märchenhafte Musik zu dem Bilde, dessen Schnee- und Lichterglanz aus einem nordischen „Tausend und eine Nacht" genommen zu sein schien. (F–Unechte Korr. 1, 102)

Mithilfe der atmosphärischen und romantisierenden Details wird hier nicht nur die Wahrnehmung des Augenzeugen inszeniert, sondern auch deren Zeitgebundenheit. Genau wie dem Korrespondenten angeblich am Ufer des Serpentine kurz ein Bild vor Augen stand, steht es nun der Leserschaft vor Augen. Das hier geleistete *boundary-work* zeichnet die Wahrnehmungs- und Beschreibungsweise des Korrespondenten als besonders gegenüber den stilistisch banalen, viel trockeneren Agenturnachrichten aus – der Korrespondent exklusiviert sein Wissen.

Zugleich ist Augenzeugenschaft, nochmals nach Peters, durch Fragilität gekennzeichnet. Augenzeugen stehen vor dem prinzipiellen kommunikationstheoretischen Problem, eine höchstpersönliche Erfahrung in allgemeinverständliche Sprache übersetzen zu müssen, um sie überhaupt anderen vermitteln zu können. Scheitert die Vermittlung, wird dem Augenzeugen nicht geglaubt (Peters 2001, 710). Auch auf dieses Problem sind Fontanes unechte Korrespondenzen gut eingestellt. Während sie einerseits die Autorität des exklusiven Details benutzen, sind sie andererseits durchsetzt von Allgemeinplätzen und Klischees, die das kommunizierte Bild insgesamt vertraut erscheinen lassen. Natürlich ist die Musik „märchenhaft", und natürlich muss auf „märchenhaft" gleich „Tausend und eine Nacht" folgen. Der fingierte Augenzeugenbericht kommt dem Weltbild der Leserschaft entgegen, und diese Konsonanz erhöht seine Glaubwürdigkeit.

Das zweite Set epistemischer Strategien, mit denen Fontane die Autorität seiner unechten Korrespondenzen ausbaute, ist medienkritischer Natur. Das *boundary-work* betraf hier rivalisierende Nachrichtenproduzenten sowie konkurrierende Korrespondenten, denen Fontane vorwarf, unsauber zu arbeiten. Implizit erhöhten diese Anschuldigungen den Status seiner eigenen Berichterstattung. Indem er aus der Position des informierten Medienbeobachters die vermeintlichen Schwächen der Konkurrenz aufdeckte, gab er der Leserschaft zu verstehen, seine eigenen Berichte stünden über diesen Fehlern. Diese epistemischen Strategien machen sich die moralische Dimension von Zeugenschaft zunutze. Der Zeuge, der Unrecht gesehen hat, steht moralisch auf der richtigen Seite (Peters 2001, 714). Ein schlagendes Beispiel dieser Art von *boundary-work* ist eine unechte Korrespondenz Fontanes mit dem Titel „Die wahrheitsliebende *Times*", die, vorgeblich „aus" Schleswig eingesandt, gegen Ende des Deutsch-Dänischen Krieges in der *Kreuz-Zeitung* erschien. In ihr bezichtigte Fontane das englische Blatt, das für den renommiertesten Auslandsteil der Welt bekannt war, Fake News zu verbreiten.

Politisch stand in dem Bericht viel auf dem Spiel; er drehte sich um die Frage, wie stabil die Allianz zwischen Preußen und Österreich – die im Deutsch-Dänischen Krieg gemeinsame Sache gegen Dänemark machten, aber historische Rivalen waren – wirklich war. Der Bericht hatte eine Vorgeschichte, die Fontane kurz aufrollt: Im dänischen *Dagbladet* war im Frühjahr 1864 gemeldet worden, dass zwischen den alliierten preußischen und österreichischen Truppen in der Region Fridericia, nahe der Stadt Erritsøe, ein Kampf stattgefunden habe. Dem *Dagbladet* zufolge hatten die Einwohner von Erritsøe an einem Tag, an dem es zwischen Alliierten und Dänen keine Gefechte gegeben hatte, Kanonendonner und Gewehrsalven gehört und behauptet, 3.000 alliierte Soldaten seien gefallen. Ein solcher Kampf zwischen den Verbündeten hätte an sich eine explosive Neuigkeit sein müssen, doch da, so Fontane, „dänische Blätter nur dänische Leser haben" (F–Unechte Korr. 1, 358), sei Gras über die Sache gewachsen. Am 25. Juli brachte jedoch die *Times* einen Bericht mit dem Titel „The Prussian Army in Denmark" von ihrem „special correspondent" aus der dänischen Stadt Kolding, der die alte *Dagbladet*-Geschichte erneut thematisierte ([Anonym] 1864, 9). Fontanes unechte Korrespondenz vom 3. August nun ist eine Erwiderung auf ebendiesen *Times*-Bericht. Fontanes Text beginnt höhnisch: „Die preußischen und österreichischen Truppen werden nicht ohne Interesse erfahren, daß sie Ende März eine *Schlacht* gegeneinander geschlagen haben" (F–Unechte Korr. 1, 358). Sein Hohn konzentrierte sich dabei vor allem auf die angeblich schlampige Arbeitsweise des *Times*-Korrespondenten und dessen Versagen, den im *Dagbladet* berichteten Kampf an Ort und Stelle nachzurecherchieren:

> Da [der *Times*-]Korrespondent der alliierten Armee den Vorzug seiner Anwesenheit in Kolding schenkt, so ist nur zu beklagen, daß er nicht die zwei Meilen nach Erritsøe hinausgefahren ist, um an Ort und Stelle das Schlachtfeld zu studieren. Eine photographische Aufnahme der frischen Gräber würde den „Illustrated News" willkommen gewesen sein. [...] Hübsch ist übrigens die Art, wie solche Dinge gehandhabt werden. Die *dänische* Zeitung erfindet eine Begebenheit, welche auf die völlig haltlos gewordenen Verhältnisse im Innern der alliierten Armee das grellste Licht wirft. Unglücklicherweise laboriert diese sonst interessante Darstellung an einem solchen Grade von Unwahrscheinlichkeit [...], daß denn doch bei aller Freundschaft kein gleichgesinntes Blatt es auf sich nehmen mag, die Sache weiter zu verbreiten. Diesen Dienst leistet erst 4 Monate später ein *englischer* Korrespondent. Obwohl zur Stelle, gibt derselbe sich nicht die Mühe, auch nur eine Spur des Vorganges, über den er berichtet, zu entdecken, einen Augenzeugen aufzutreiben von den Hunderten von Landbewohnern, welche denselben gesehen haben müßten. Er reproduziert nur die Angaben des „Dagbladet", und *nun schöpft „Dagbladet"* die *Bestätigung seiner Erfindung* aus der großen, *wahrheitsliebenden* Times. (F–Unechte Korr. 1, 359)

Während Fontane also selbst nur *vorgab*, in Schleswig – und somit relativ nahe am Kriegsschauplatz – zu sein, beschuldigte er den „special correspondent" der *Times*, seinen Korrespondenten-Job unsauber ausgeführt zu haben. Er hätte Fotos machen, Gräber untersuchen, Augenzeugen befragen und die ganze Geschichte als Ente aufdecken sollen, statt die Angaben des *Dagbladet* nur zu reproduzieren, so Fontanes Vorwurf.

Dass der *Times*-Korrespondent die Angaben der dänischen Zeitung ‚nur reproduziert' hatte, war jedoch eine Verzerrung seiner Arbeit. Fontane stellt den *Times*-Artikel als unkritisch dar, wohingegen der Text von Anfang an kritische Distanz signalisiert. Der Text beginnt mit den Worten: „It is remarkable how many people one meets with, not of a particularly credulous turn, who are firmly convinced that early in the spring when the Prussians and Austrians were before Fredericia, a fight took place between them." ([Anonym] 1864, 9) Mehr noch: Der *Times*-Korrespondent hatte sogar mit Augen- bzw. Ohrenzeugen in Erritsøe gesprochen, ihnen aber eindeutig nicht geglaubt – „for my part," so der *Times*-Korrespondent in dem Bericht weiter, „I need hardly tell you that I totally disbelieve the tale, and look upon it as a mere malignant invention of the enemy." Im Interesse der propagandistischen Agenda der *Kreuz-Zeitung* und seiner eigenen Autorität verzerrte Fontane also die Arbeits- und Darstellungsweise des *Times*-Korrespondenten. Ein in der Tat bemerkenswerter Fall von *boundary-work* – der unechte Korrespondent Fontane versuchte, den echten Korrespondenten der *Times* zu diskreditieren, indem er ihm vorwarf, Minimalstandards der Vor-Ort-Berichterstattung ignoriert zu haben, die er selbst auf eklatanteste Weise verletzte.

4 Fazit: Journalistische Autorität heute

Die Recherche- und Wahrhaftigkeitsstandards, für die Fontane sich in der gerade analysierten unechten Korrespondenz – wenn auch doppelzüngig – aussprach, sollten erst rund fünfzig Jahre nach seinem *Kreuz-Zeitungs*-Jahrzehnt verbindliche journalistische Normen werden. Ab den 1920er Jahren begannen Journalistenverbände zunehmend, „unechte Korrespondenten" als Betrüger vor Gericht zu bringen, aus der Profession auszuschließen und somit die Grenzen zwischen „echter" und „unechter" Berichterstattung fester zu ziehen, die zu Fontanes Zeiten in der Praxis durchlässig waren (Hillerich 2018, 133–136). Im Verlauf des 20. Jahrhunderts wurden Augenzeugenschaft und Vor-Ort-Sein weiter aufgewertet und nicht nur zu einer zentralen Legitimation journalistischer Autorität, sondern auch – wiederum nach Zelizer – zu einem „default setting for good reportage" (2007, 421). Im Sinne der modernen Objektivitätsnorm waren Korrespondentinnen und Korrespondenten aber nun angehalten, die Besonderheit ihrer persönlichen Perspektive bei der Berichterstattung mitzureflektieren; zudem führten Nachrichtenredaktionen verschiedene Standards der Qualitätssicherung ein, etwa das Gegenlesen aller Texte durch Kolleginnen und Kollegen oder das Offenlegen von Quellen.

Wie der Betrugsskandal um den *Spiegel*-Reporter Claas Relotius aus dem Jahr 2018 zeigt, ging mit diesen Maßnahmen aber keineswegs das Ende des unechten Korrespondenten einher (Fichtner 2018). Relotius' Methoden des Fingierens weisen teils große Parallelen zu denen Fontanes auf – auch Relotius bediente sich beim Erfinden

von Figuren und beim Ausschmücken von Szenerien und Zitaten aus zirkulierenden Materialmassen (bereits veröffentlichten Nachrichten, Passagen aus Gedichten und Liedern, Namen, Fotos, Youtube-Clips), die er allerdings aus dem Internet fischte, und mischte seine Texte aus diesem bodenlosen Fundus unter kunstvoller Verschmelzung von Eigenem und Fremden zusammen. Anders als Fontane hatte Relotius aber keine Rückendeckung von seiner Redaktion, sondern betrog auch seinen Arbeitgeber. Die sechzigköpfige Dokumentationsabteilung des *Spiegel*, das Herzstück des internen Kontrollsystems, erwies sich in seinem Fall als machtlos (Spiegel Online 2018b). Sie ist dazu da, alle nachprüfbaren Angaben in Texten zu verifizieren; von geografischen Lagebeschreibungen und Wetterdaten bis hin zu Literaturzitaten. An der Klippe der Augenzeugenschaft aber zerschellte auch dieses Kontrollsystem – Selbsterlebtes ist nur bedingt nachprüfbar, und bisher hat der *Spiegel* sich geweigert, seinen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern kriminelle Energie zu unterstellen. In einer Stellungnahme zur Arbeit der Dokumentation heißt es: „Wo der Autor der einzige Augen- und Ohrenzeuge ist, ist er selbst und allein verantwortlich – das ist bisher das Prinzip. Es wird nun zu hinterfragen sein." (Spiegel Online 2018b)

Auf dem Spiel stand und steht also erneut die journalistische Autorität, die sich mit Augenzeugenschaft verbindet, und das zu einer Zeit, zu der Augenzeugenschaft technologisch entgrenzt und längst nicht mehr alleinige Sache von Journalistinnen und Journalisten ist (zu denken ist hier zum Beispiel an Smartphone-Kameras). Der *Spiegel* setzte deswegen noch 2018 eine Kommission ein, die alle internen Kontrollmechanismen des Magazins auf den Prüfstand stellen und neue Verfahren entwickeln sollte, um unechten Korrespondenten wie Relotius in Zukunft das Handwerk zu legen (Spiegel Online 2018a). Das Ergebnis: Die Empfehlungen der Kommission mündeten in den Versuch, die Rolle von Subjektivität in der Berichterstattung stärker zu begrenzen, um Journalismus klar von „Desinformation" und „Fiktion" abzusetzen. Reporterinnen und Reporter des *Spiegel* sollen fortan etwa auf unnötige Adjektive verzichten, da „jedes Adjektiv die Gefahr einer subjektiven Interpretation" birgt und die „sprachliche Ausschmückung von Szenen" die „Grenze zur Literatur" verwischt (Fehrle u. a. 2019, 139, 145). So steht am Ende der internen Ermittlungen des *Spiegel* der Beginn einer neuen Runde *boundary-work*.

Literatur

[Anonym]: The Prussian Army in Denmark. In: The Times, 25. Juli 1864.
Birkner, Thomas: Das Selbstgespräch der Zeit. Die Geschichte des Journalismus in Deutschland 1605–1914. Köln: von Halem 2012.
D'Aprile, Iwan-Michelangelo: Fontane. Ein Jahrhundert in Bewegung. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2018.
Fehrle, Brigitte/Höges, Clemens/Weigel, Stefan: Der Fall Relotius: Abschlussbericht der Aufklärungskommission. In: Der Spiegel (2019), Nr. 22, S. 130–146.

Fichtner, Ullrich: Manipulation durch Reporter: SPIEGEL legt Betrugsfall im eigenen Haus offen. Eine Rekonstruktion in eigener Sache. In: Spiegel Online, 19. Dezember 2018, http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/fall-claas-relotius-spiegel-legt-betrug-im-eigenen-haus-offen-a-1244579.html (Stand: 8. September 2021).

Gieryn, Thomas F.: Boundary-Work and the Demarcation of Science from Non-Science: Strains and Interests in Professional Ideologies of Scientists. In: American Sociological Review (1983), Nr. 48, H. 6, S. 781–795.

Geppert, Dominik: Ambassadors of Democracy: British and German Foreign Correspondents in the Age of High Imperialism. In: Frank Bösch, Dominik Geppert (Hrsg.): Journalists as Political Actors: Transfers and Interactions between Britain and Germany since the Late 19th Century. Augsburg: Wißner 2008, S. 35–55.

Groth, Otto: Die Zeitung. Ein System der Zeitungskunde (Journalistik). 4 Bde. Mannheim, Berlin, Leipzig: Bensheimer 1928–1930. Bd. 1 (1928.)

Hillerich, Sonja: Deutsche Auslandskorrespondenten im 19. Jahrhundert. Die Entstehung einer transnationalen journalistischen Berufskultur. Berlin, Boston: De Gruyter 2018.

Homberg, Michael: Reporter-Streifzüge. Metropolitane Nachrichtenkultur und die Wahrnehmung der Welt 1870–1918. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2017.

Luhmann, Niklas: Die Realität der Massenmedien. 2., erw. Auflage. Opladen: Westdeutscher Verlag 1996.

McGillen, Petra S.: The Fontane Workshop. Manufacturing Realism in the Industrial Age of Print. New York, London: Bloomsbury Academic 2019.

Peters, John D.: Witnessing. In: Media, Culture & Society 23 (2001), H. 6, S. 707–723.

Spiegel Online: Der Fall Relotius: Kommission aus erfahrenen Journalisten soll Routinen beim Spiegel hinterfragen. 19. Dezember 2018, http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/der-fall-claas-relotius-kommission-aus-erfahrenen-journalisten-soll-routinen-beim-spiegel-hinterfragen-a-1244680.html (Stand: 8. September 2021). (Spiegel Online 2018a)

Spiegel Online: Der Fall Relotius: Wie das SPIEGEL-Sicherungssystem an Grenzen stieß. 19. Dezember 2018, http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/der-fall-claas-relotius-wie-das-spiegel-sicherungssystem-an-grenzen-stiess-a-1244593.html (Stand: 8. September 2021). (Spiegel Online 2018b)

Streiter-Buscher, Heide: Zur Einführung. In: F–Unechte Korr. 1, S. 1–66. (Streiter-Buscher 1996)

Tworek, Heidi J. S.: News from Germany: The Competition to Control World Communications, 1900–1945. Cambridge, Mass.: Harvard University Press 2019.

Wuttke, Heinrich: Die deutschen Zeitschriften und die Entstehung der öffentlichen Meinung. Ein Beitrag zur Geschichte des Zeitungswesens. 3. Auflage. Hamburg: Hoffmann und Campe 1875.

Zelizer, Barbie: On ‚Having Been There': ‚Eyewitnessing' as a Journalistic Key Word. In: Critical Studies in Media Communication 24 (2007), H. 5, S. 408–428.

II Kritikerjahre

Carmen Aus der Au

Dialogizität in Fontanes Kunstkritiken

Fontane als Medienarbeiter zu begreifen, heißt in Bezug auf die Kunstkritiken, deren Medienprozesse sowie den Publikationstext zu berücksichtigen. Fontane verschriftlicht im Medium der Sprache Wissen über und Eindrücke von visuellen Medien und macht diese in diversen öffentlichen Publikationsorganen einem breiten Publikum zugänglich. Er arbeitet intermediär, indem er bildende Kunst in Sprache überführt. Dass bei diesem Medienwechsel bestimmte Aspekte wie beispielsweise die Farbe nicht unmittelbar wiedergegeben werden können, versteht sich von selbst. Interessant ist aber, welche Strategien Fontane anwendet, um diesen Übertragungsprozess zu kennzeichnen und mit den dadurch entstehenden ‚Verlusten' umzugehen. Nicht bei allen Kunstkritiken hat die Leserschaft die beschriebenen Medien vor Augen. Daher ist es aufschlussreich, nachzuforschen, wie Fontane den Rezipienten einbezieht, um ihm absente Medien zu vergegenwärtigen oder ihm bei der Betrachtung des Kunstwerks Denkanstöße zu liefern. Neben visuellen Medien als Inhalt der Texte spielt auch deren Form zumeist als Zeitungs- oder Zeitschriftenartikel, der in einem Massenmedium an ein breites Publikum adressiert ist, eine entscheidende Rolle.

1 Publikationskontexte

Fontanes journalistische Texte richten sich einerseits nach den Produktionsroutinen der periodischen Presse, andererseits nach den Rezipienten der Presse. Die kunstkritischen Texte erscheinen in verschiedenen Publikationsorganen, die meisten in der *Neuen Preußischen [Kreuz-]Zeitung* und der *Vossischen Zeitung*, bei denen es sich um Tageszeitungen handelt. Umfangreiche Berichterstattungen über Kunstausstellungen sind in mehrteilige Folgen gegliedert, die in unterschiedlichen Abständen und teilweise zu verschiedenen Tageszeiten erscheinen.[1] Dies verleiht den Texten eine äußere Struktur, die Fontane teils zur Gliederung nutzt, teils aber auch untergräbt. So bespricht er in den Berichten zur *Art Treasures Exhibition in Manchester* je Folge jeweils die Exponate einer Gattung der Malerei (vgl. NFA, Bd. 23/1, 66–77, 85–146) oder einen Ausstellungsraum nach dem anderen (vgl. NFA, Bd. 23/1, 369–380,

1 Vgl. z. B. [gez.: F] *Manchester*. In: *Die Zeit*, 14 Folgen: 156 (3. Juli 1857) bis 373 (7. November 1857), zwei Abend-, sonst Morgenausgaben; [gez.: Th. Fontane] *Die Berliner Kunstausstellung* [1860]. In: *Das Vaterland*, 4 Folgen: 23 (27. September 1860) bis 37 (13. Oktober 1860), erster Bericht in der Beilage, die letzten drei Folgen erscheinen jeweils auf der Titelseite; [gez.: -lg-] *Berliner Kunstausstellung*. In: *Kreuz-Zeitung*, 4 Folgen: 237 (9. Oktober 1864) bis 261 (6. November 1864), Berichte auf der Titelseite sowie in der Beilage; [gez.: -lg-] *Die Kunst-Ausstellung für 1866*. In: *Kreuz-Zeitung*, 5 Folgen: 216 (16. September 1866) bis 252 (28. Oktober 1866), erster Bericht auf der Titelseite, Folgeberichte in der Beilage.

https://doi.org/10.1515/9783110733235-007

380–389). Die Serien und deren Inhalt können sich jedoch auch überlappen: In der dritten Folge zur Berichterstattung der Kunstausstellung von 1862 setzt sich Fontane am Ende mit Tizian auseinander und greift sechs Tage nach Erscheinen des Artikels im darauffolgenden Beitrag das Stichwort Tizian nochmals auf, um eine Überleitung zu Friedrich Kraus' Gemälde *Sebastiano del Piombo bei Tizian* vorzunehmen (vgl. NFA, Bd. 23/1, 193). Die Serialität des Mediums ‚Zeitung' oder ‚Zeitschrift' beeinflusst folglich die formale und inhaltliche Gestaltung von Fontanes Texten. Das Prinzip, die jeweilige Folge einem Genre zu widmen, findet sich – wenn auch nicht konsequent – bei den Artikeln zu den Berliner Kunstausstellungen von 1860, 1862 sowie 1864. Bei der Artikelfolge *Aus Manchester* ist die Korrelation zwischen formaler und inhaltlicher Trennung am strengsten eingehalten. Da es sich um Fontanes erste mehrteilige Berichterstattung zu einer Ausstellung handelt, ließe sich daraus schließen, dass er später allfälligen Vorgaben zur Artikellänge weniger Beachtung geschenkt hat. So sind bei den Artikeln zur Berliner Kunstausstellung von 1862 vier von sieben einzig dem Genre gewidmet, wobei bereits in der ersten und zweiten Folge das „Historische Genre" ebenfalls Thema ist (vgl. NFA, Bd. 23/1, 165–182). Der Inhalt der Kunstkritiken hat wiederum Auswirkungen auf deren Platzierung. Beispielsweise zeigt der Umstand, dass die *Kreuz-Zeitung* bis zu zweimal täglich erscheint, das Bemühen um Aktualität. Ausstellungen, die sich über längere Zeit hinziehen und denen daher auch eine umfangreiche Berichterstattung gewidmet wird, stehen in Kontrast zu dieser nach wenigen Stunden erfolgenden Aktualisierung der Geschehnisse im Sinne von Nachrichten.[2] Fontanes Kunstkritiken werden daher in der Rubrik ‚unter dem Strich', dem Feuilleton, abgedruckt, die dieses Format zulässt. Des Weiteren ist Intermedialität ein Strukturelement des Feuilletons (vgl. Oesterle 2000, 240). Schreiben über Bilder ist daher in diesem Teil der Zeitung unterzubringen. Für die Artikel über die Berliner Kunstausstellungen gilt allerdings, dass jeweils die erste Folge von Fontanes Berichterstattung auf der Frontseite erschienen ist, die weiteren Folgen in der Beilage. Damit wird durch das Medium der Zeitung eine Wertung der Wichtigkeit der Texte – und damit auch der Ausstellungen – vorgenommen.

Die sprunghafte Entwicklung der visuellen Kultur, von Malerei über Plastik, Grafik und Fotografie bis hin zu Panorama, Ausstellung, Layout und Design, hat zur Folge, dass die Anzahl an Ausstellungen im Laufe des 19. Jahrhunderts bedeutend zunimmt. Ein kunstkritischer Artikel hat folglich unter anderem die Funktion, eine erste Orientierung zu geben, welche Veranstaltung in der Masse an Ausstellungen es sich zu besuchen lohnt. Auf der Ebene der Einzelausstellung bietet der Kunstkritiker schließlich eine Übersicht, welche Werke der Betrachtung wert sind. Die Aufgabe des Kunstkritikers ist es also, innerhalb der Masse an Ausstellungen und Exponaten eine Selektion zu treffen. Diese Auswahl nimmt er aufgrund subjektiver Vorlieben sowie

---

2 Die Abstände, in denen Fontanes Folgeartikel erscheinen, variieren zwischen einem Tag (vgl. z. B. NFA, Bd. 23/1, 51–161) und 3 Wochen (vgl. z. B. NFA, Bd. 23/1, 345–389).

unter Berücksichtigung der antizipierten Interessen der Leserschaft vor. Dass Fontane seine Zeitungsartikel stark leserorientiert schreibt, zeigt sich dann offensichtlich, wenn er formuliert: „[W]er, unter unsern Lesern, hätte dies Interesse [an vaterländischer Geschichte; C.A.] nicht?“ (NFA, Bd. 23/1, 253) Fontane schreibt dies in einem Artikel für die *Neue Preußische [Kreuz-]Zeitung*, in dem es um eine Ausstellung zur Erinnerung an Friedrich den Großen geht. Ziel der *Kreuz-Zeitung* ist die „propagandistische[] Vertretung ständischer oder höfischer Interessen“ (D’Aprile 2018, 182). Sie ist ein „antidemokratisches Kampfblatt“, geprägt von eisernem Antiliberalismus (vgl. D’Aprile 2018, 237). Artikel, die in diesem Organ erscheinen, unterliegen Restriktionen wie beispielsweise der Vorzensur (vgl. D’Aprile 2018, 182). Beispielsweise sind in der publizierten Version der Artikelfolge *Aus Manchester*, die Fontane für die *Zeit* schreibt, Aussagen zum Einfluss Frankreichs auf England getilgt, was sich möglicherweise auf die politische Gesinnung der Redaktion zurückführen lässt (vgl. NFA, Bd. 23/2, 249–251). Fontane arbeitet also „strikt weisungsgebunden“ (vgl. D’Aprile 2018, 183). Leider finden sich lediglich wenige Hinweise dazu, wie stark der Einfluss des jeweiligen Publikationsorgans auf die Auswahl der rezensierten Ausstellungen und Werke war. Gewiss ist aber, dass Fontane beispielsweise die Ausstellungen in der Galerie Gurlitt, in der unter anderem Werke des Impressionismus gezeigt werden (vgl. Wesenberg 1998, 320–321), in der konservativen *Kreuz-Zeitung* nicht bespricht. Für die Besprechung zweier Gemälde, darunter eines von Arnold Böcklin, findet sich 1876 immerhin in der *Gegenwart* Platz (vgl. NFA, Bd. 23/1, 405–410).

2 Zeitalter der Massenmedien

Dem Begriff ‚Zeitalter der Massenmedien‘ ist bereits inhärent, dass sich die Medien an ein breites Publikum richten. Um die anvisierte breite Öffentlichkeit zu erreichen, spielen die unterschiedlichen Vermittlungsinstitutionen eine zentrale Rolle, über die sich Medien verbreiten lassen: Galerien, Verlage, Kunst- und Literaturkritik sind daran maßgeblich beteiligt (vgl. Müller-Jentsch 2012, 24), ebenso Museen und akademische Ausstellungen. Diese Institutionen belegen, dass Bilder als Medien wahrgenommen werden, zumal sie präsentiert und ausgestellt werden. Ausstellungen beispielsweise legen von diesem „Zeigeaufwand“ (Hausendorf 2011, 515) Zeugnis ab. Ein Kunstwerk ist also in der Öffentlichkeit „nicht einfach ‚da‘, sondern sein ‚Da-Sein‘ wird demonstriert und präsentiert, in einem emphatischen Sinne gezeigt“ (Hausendorf 2011, 518). Reflexionen darüber enthalten Textpassagen, in denen sich Fontane mit den jeweiligen Institutionen, den Räumlichkeiten und der Hängung auseinandersetzt.[3] Durch

3 Zum Ausstellungsgebäude vgl. z. B. die Beschreibung des Crystal Palace (NFA, Bd. 23/1, 57–60). Zu den Räumlichkeiten vgl. z. B. die Einleitung zum Artikel über eine Hildebrandt-Ausstellung, in der Fontane schreibt, dass die Räume, „durch schirmartige Zwischenwände und rote Drapierung für die

Institutionen findet eine Vorselektion statt, für welche Kunstwerke sich der „Zeigeaufwand“ lohnt. Dass in der Öffentlichkeit eine Nachfrage nach Kunstausstellungen und damit der Präsentation von Medien besteht, belegen sowohl die zahlreichen Kunstausstellungen und Museen als auch die entsprechenden Zeitungsartikel über sie. Um eine breite Leserschaft ansprechen zu können, gilt es, sich am Wissensstand der Leser zu orientieren. Die Nationalgalerie in Berlin wird 1861 eröffnet und bietet für zahlreiche Interessierte die Möglichkeit zur Kunstbetrachtung. Fontanes Fokus als Feuilletonist liegt jedoch hauptsächlich auf temporären Ausstellungen, in denen zeitgenössische Kunst zu sehen ist. Im Museum hingegen wird Kunst nach akademischer Ordnung, d. h. getrennt nach Genre gehängt. Kunsthistorisch als bedeutsam eingeordneten Künstlern werden je eigene Räume gewidmet.[4]

Die verstärkte Ausdifferenzierung der universitären Disziplinen im 19. Jahrhundert betrifft auch die Kunstgeschichte. Fontane steht mit den Exponenten, die Kunstgeschichte als wissenschaftliche Disziplin an den Universitäten etablieren, in engem Austausch. Seine Aufgabe als Kunstkritiker unterscheidet sich jedoch von der Arbeit einer universitär ausgerichteten Herangehensweise darin, dass in Zeitschriften und Feuilletons „*disziplinäres* Wissen [...] entspezialisier[t]“ (Scherer und Frank 2016, 108) werden soll. Dies scheint Fontane auch zu gelingen: Mit seiner – mit D’Aprile gesprochen – „schnoddrige[n] Entakademisierung und Pathos-Reduktion“ (D’Aprile 2018, 306) erreicht Fontane ein breites Publikum. Ganz so wie auch die kunsthistorischen Kompendien, die in dieser Zeit entstehen und die Popularisierung der Kunstgeschichte vorantreiben sollen. Bei Fontane ergibt sich die Entakademisierung unter anderem daraus, dass er als Kunstkritiker eine genuin subjektive Betrachtungsweise von Kunst pflegt und sich als Laie vermeintlich auf die Ebene des kunstbetrachtenden Lesers stellt, der die Ausstellung besucht. Fontane versteckt damit zwar sein Wissen (vgl. Oesterle 2000, 244), doch er betreibt großen Aufwand bis hin zum finalen Artikel. Nur schon durch mehrfache Ausstellungsbesuche hat er dem in Kunstdingen weniger bewanderten Besucher gegenüber einen Wissensvorsprung. Hinzu kommen Recherchearbeiten, Lektüre und Austausch mit Künstlern, Kunsthistorikern und Sammlern. Dieses Kontextwissen flicht er allerdings subtil in die Texte ein.

Ausstellung [...] mit besonderem Geschick hergerichtet sind“ (NFA, Bd. 23/1, 393). Allerdings liegt Fontanes Fokus nicht auf Erläuterungen zu den Innenräumen, sondern auf den ausgestellten Werken. Zur Hängung vgl. z. B.: „Nach alter guter Tradition, die vorschreibt, gleich beim Eintreten dem Besucher der Ausstellung ein Schaustück zu bieten, hängt an wohlbekannter Stelle auch diesmal ein vorzügliches Bild, eine Arbeit *Karl Graebs*“ (NFA, Bd. 23/1, 348). Fontane vermittelt in der zitierten Passage *en passant* Wissen darüber, nach welchen Gesichtspunkten Ausstellungen konzipiert werden können, und gibt sich durch das „auch diesmal“ als fleißiger Ausstellungsbesucher zu erkennen.

4 Vgl. die Hängung in der Gemäldegalerie im Alten Museum Berlin (vgl. Grundriß der Gemäldegalerie im Alten Museum in: Stockhausen 2000, 18).

3 Leserorientierung

Zu den Textphänomenen, an denen sich diese Leserorientierung festmachen lässt, gehören rhetorische Fragen. Mit diesen wird Nähe zum Leser generiert und sie evozieren eine Form von Dialog. So antizipiert Fontane zum Beispiel eine Frage, die sich die Leser möglicherweise stellen respektive „die sich notwendig meinen Lesern bereits aufgedrängt haben muß" (NFA, Bd. 23/1, 142). Fontane spricht von „meinen Lesern" und suggeriert damit Vertrautheit mit einer eingeschworenen, treuen Leserschaft. Nahbarkeit bewirkt auch die beschriebene Übereinstimmung, der scheinbare Gleichschritt im Denkprozess von Kunstkritiker und Leser. Zugleich hebt Fontane damit einen vermeintlichen Wissensvorsprung zwischen sich und dem Leser auf. Er präsentiert sich nicht als Dozent, der Fachwissen vermittelt, sondern vielmehr als Ausstellungsbegleiter, der eine Anleitung zum selbständigen Betrachten liefert. Dieser Instruktion zum eigenständigen Denken ist ein aufklärerischer Gestus inhärent.[5] Fontane nimmt Bezug auf Gemaltes und Gesehenes, erläutert, deutet und bewertet – maßgebliche Aufgabenbereiche der Kommunikation über Kunst – (vgl. Hausendorf 2011, 521), um am Ende den Leser dazu aufzufordern, sich selbst ein Bild zu machen. Durch diese dialogisch angelegte Struktur entsteht der Eindruck, dass Wissen nicht vermittelt, sondern gemeinsam hervorgebracht wird (vgl. Kleihues 2002, 9).

4 Dialogizität

In den Kunstkritiken tritt Fontane nicht nur mit dem Kunstwerk in einen Dialog, sondern gibt vor, auch mit dem Leser ein (Kunst-)Gespräch zu führen. Gewissermaßen als *Mise en abyme* sind in die kunstkritischen Texte Gespräche und Zitate eingeflochten, die von zweifacher Publikumsorientierung zeugen: Zum einen trifft Fontane damit Aussagen über die Ausstellungsbesucher, zum anderen bindet er die Leserschaft ein und führt ihr exemplarisch vor, wie die Auseinandersetzung mit den Exponaten erfolgen kann. Gewiss wird Fontane während seiner Ausstellungsbesuche Zeuge von Gesprächen und damit von Dialogen über Kunst, die andere führen. Die real geführten oder mitgehörten Dialoge und die so gewonnenen Informationen werden in den kunstkritischen Zeitungsartikeln fiktionalisiert. Fontane gibt die Dialoge als Gespräche in Form von Zitaten oder Paraphrasen wieder oder stellt rhetorische Fragen. Das Dialogische wird im Folgenden daher breit gefasst, entsprechend dem sokratischen Dialog, in dem das Wort als dialogisch gilt, wenn es Spuren fremder Rede an sich trägt (vgl. Kleihues 2002, 26). Diese Praktiken mögen bezwecken, den

5 Die Bedeutung des Dialogs für das Zeitalter der Aufklärung wird auch damit begründet – wenn auch nicht ausreichend gewürdigt –, dass er als Entsprechung einer Gesellschaft einzuordnen sei, die sich durch öffentliche Diskussion konstituiere (vgl. Kleihues 2002, 9).

Leser bei der Stange zu halten, und zugleich scheint das Dialogische für eine Rückbindung an die Realität zu sorgen. Die Repräsentation von Realität gehört seit der Antike zu den konstituierenden Merkmalen des Dialogs (vgl. Kleihues 2002, 19). Die zitierten Gespräche lesen sich als ein Mittel, um Authentizität zu fingieren und somit den Anschein von Realität erwecken zu können. Gleichzeitig stellt die Fiktionalität der Dialoge einen Widerspruch dar, da sie eine Abweichung von der Realität bedeutet (vgl. Kleihues 2002, 22). Es gilt folglich zu berücksichtigen, dass Dialoge keine reine Erkenntnisvermittlung sind, sondern stets zugleich auch Organisation dieser Vermittlung in dramatischer Form (vgl. Kleihues 2002, 22). Die Beglaubigung der Aussagen, welche durch die Erzählerstimme erfolgt, und der Eindruck von Authentizität und Echtheit werden zusätzlich untermauert, indem weitere Stimmen hinzukommen, die das Geschriebene bestätigen. Rhetorische Fragen suggerieren darüber hinaus einen fiktiven Dialog mit dem Leser. Dies kann als Taktik gelten, den Leser durch Nahbarkeit zu gewinnen, aber auch als Form, um mit dem Leser qua Text ein Kunstgespräch zu führen. Ein ‚realer' Dialog mit dem Leser ist im Medium der Presse nicht möglich, doch Fontane versucht – auch mit dem verbindenden „wir" (vgl. z. B. NFA, Bd. 23/1, 85) – größtmögliche Nähe zu schaffen. Diese Strategie, die Distanz zwischen sich und dem Leser aufzuheben, kommt auch an anderer Stelle zum Vorschein: „Wir machen nun, wie die Bilder selbst, einen Sprung" (NFA, Bd. 23/1, 173). Fontane gibt damit vor, gemeinsam mit dem Leser durch die Ausstellung zu gehen.[6]

Ein Beispiel für einen Dialog, den Fontane vermeintlich 1:1 wiedergibt, ist ein Gespräch des englischen Porträtmalers Sir Joshua Reynolds mit seinem „alte[n] Lehrer" Hudson:

> Als er aus Italien zurückkehrte und sein erstes Meisterporträt auf der Staffelei hatte, trat Hudson, sein alter Lehrer, ins Zimmer und rief nach langer Musterung: „Das wird nichts, das ist anders gemalt, wie Sir Godfrey (Kneller) malte." „Allerdings!" antwortete Reynolds lakonisch. „Unsinn!" fuhr Hudson fort, „Shakespeare für die Poeten und Kneller für die Maler, so ist es und so soll es bleiben." Solche Szene ist freilich dazu angetan, den Widerspruch wachzurufen. (NFA, Bd. 23/1, 89)

Fontane kontextualisiert den Dialog einleitend, indem er Reynolds als Heimkehrer von der Italienreise beschreibt, die ihn zum „Meister" gebildet haben soll. Hudson als „alter Lehrer" hält an den althergebrachten Traditionen der Porträtmalerei fest und erhebt Kneller zum Vorbild, an dem es sich zu orientieren gilt. Reynolds scheint jedoch nicht gewillt, diesem Diktat Folge zu leisten. Ob der Vergleich mit der Schriftstellerei Fontanes Zutat oder so überliefert ist, sei dahingestellt. Auf jeden Fall wird den Lesern mit diesem kurzen Dialog die Debatte über Innovationen in der eng-

6 Gemäß Manuela Günter und Michael Homberg wäre im 19. Jahrhundert zur Trennung von Informations- und Meinungsjournalismus den Feuilletonisten die „Ich"-Perspektive erlaubt gewesen (vgl. Günter und Homberg 2016, 242, FN 28). In Fontanes Kunstkritiken findet sich diese jedoch nicht, sondern die „Wir"-Perspektive, die auch für den Informationsjournalismus galt.

lischen Porträtmalerei vor Augen geführt. Das Gespräch ist womöglich als Dialog wiedergegeben, um einen möglichst authentischen Eindruck von der Streitfrage zu vermitteln. Diese Diskussion spezifisch in Bezug auf Reynolds' Malerei mag der deutschen Leserschaft wenig bekannt sein, zumal englische Kunst in Deutschland Mitte des 19. Jahrhunderts kaum präsent ist. Die Auseinandersetzung damit, ob Altes oder Neues zu bevorzugen sei, stellt sich allerdings losgelöst von Porträtmalerei auch im Romanwerk Fontanes (vgl. z. B. GBA–Erz. Werk, Bd. 17: *Der Stechlin*). Er greift damit eine allgemeingültige und vom Einzelkunstwerk losgelöste Frage auf, was zeigt, dass der Dialog exemplarische Funktion hat. Fontane kommentiert, dass diese Szene den Widerspruch wachrufe. Selbst bezieht er nicht explizit Stellung und unterlässt es, auszuformulieren, wie zeitgenössische respektive zeitgemäße Porträtmalerei auszusehen hätte. Stattdessen delegiert er diese Aufgabe an den Leser und fordert ihn durch die Leerstelle auf, selbst Position zu beziehen.

An anderer Stelle dient Fontane ein imaginierter Dialog dazu, die Distanz zwischen Künstler, Kunstwerk und Betrachter aufzuheben. Im Meinungsaustausch suggeriert Fontane, dass der Kunstkritiker Einfluss habe auf die Wahl des Sujets. Dass nämlich, „wenn uns der Maler vorher gefragt hätte: ‚Glauben Sie, daß sich das malen läßt', wir ganz sicher die Antwort gegeben hätten: ‚Möglich ist alles; aber wagen Sie's lieber nicht; hundert gegen eins, daß der Versuch mißglückt.'" (NFA, Bd. 23/1, S. 181) Maler und Kritiker werden in gegenseitigem fachlichem Austausch gezeigt. Dem Kritiker werden eine bedeutende Stellung und hohe Fachkenntnis zugewiesen, zumal er antizipieren kann, welches geeignete Sujets sind.[7] Zugleich zeigt sich daran die Abhängigkeit der Kunstproduktion vom Kunstmarkt. Der Kunstkritiker steht als Vermittler zwischen dem Maler und dem Leser als potenziellem Käufer. Wiederum wird der Leser – zusätzlich angestachelt durch eine Wette – implizit dazu aufgefordert, über seine Vorlieben bei der Wahl des Sujets zu reflektieren. Ausgangspunkt für das Bild war ein Ereignis, über das 1813 in den Zeitungen berichtet wurde. Fontane zitiert in Gänsefüßchen einen Zeitungsbericht – das Medium im Medium –, kommentiert ihn jedoch nicht, sondern legt lediglich dar, dass dies der Stoff sei, den der Maler gewählt habe (vgl. NFA, Bd. 23/1, 179). Das Gemälde ordnet er dem „historischen Genre" zu, so dass sich bei der Umsetzung auch die Frage stellt, wie historische Realität ins Medium der Malerei überführt werden kann. Gut möglich, dass Fontane den Stoff auch deshalb

7 Fontane äußert sich an anderer Stelle, in *Jenseit des Tweed*, prononciert kritisch zu Auftragskunst: In der Gemäldegalerie in Holyrood Palace, für deren 110 Porträts der schottischen Könige Jakob de Witt den Auftrag erhielt, findet Fontane „die Kostüm- und Familienähnlichkeit aller" „[s]ehr komisch" (GBA–Reiselit. Werk, Bd. 2, 18). Er zeigt sich des Weiteren erstaunt darüber, dass man sich die Mühe gemacht habe, das von englischen Dragonern während des Stuart-Aufstandes zerstörte Dutzend dieser Porträts zu restaurieren. Dies zeigt die Geringschätzung, mit der er dieser gewissermaßen als Massenanfertigung denunzierten Kunst gegenübersteht.

für schwierig umzusetzen hält, weil der Bericht märchenhafte Züge trägt.[8] Das Zitat könnte folglich dazu dienen, den Realitätsanspruch des Dargestellten zu unterstreichen.

Neben den zitierten Dialogen – allzu zahlreich sind Dialoge wie die oben zitierten nicht vertreten – gibt Fontane hauptsächlich Zitate wieder, die in ein zuvor oder im Anschluss geführtes Gespräch eingebettet sind. Der möglicherweise durch die angeführten Beispiele erweckte Eindruck, Fontane strebe Einigkeit mit dem Leser an oder überlasse stets diesem das Bewerten, stimmt nur teilweise. Fontane eckt mit seiner pointierten Meinung auch an.[9] Jedoch findet sich für die Zuspitzung der Urteile eine Erklärung, die auf dem Phänomen der Massenmedien fußt: In diesen „klaren, eindeutigen Wertung[en]“ lässt sich die Strategie ausmachen, sich innerhalb der Massenmedien überhaupt Gehör zu verschaffen (Stüssel 2007, 173). Insbesondere in der Rubrik ‚unter dem Strich‘ sind zugespitzte Urteile vonnöten, weil das Feuilletonisieren einer unablässigen Notwendigkeit, sich zu legitimieren, unterworfen ist (vgl. Oesterle 2000, 235). Durch die Ausstellung gehen kann schließlich jeder selbst. Die Notwendigkeit, die eigene Meinung zuzuspitzen, mag ein Grund sein, weshalb Fontane nur wenige Dialoge ausführlich in die Texte einbaut. Ließe er die Figuren eigenständig unter sich sprechen, so fungierte dies als Methode, Objektivität zu generieren. Will der Kunstkritiker aber seine eigene Meinung pointiert zum Ausdruck bringen, dann gelingt ihm dies wohl effizienter, wenn er Gespräche aus seiner eigenen Sicht resümiert.

5 Massenmedien und Öffentlichkeit

Der Tradition des sokratischen Dialogs folgend ist die Erkenntnis des Richtigen im Austausch gegensätzlicher Meinungen zu erlangen. Ein Dialog suggeriert Offenheit und die Beteiligung beider Gesprächspartner. Fontane deklamiert als Kunstkritiker denn auch keine feststehenden Wahrheiten, sondern will die „kritische Aufmerksamkeit des nichtprofessionellen“ (Stüssel 2007, 171)[10] Betrachters durch den Vergleich mit seinem geschulten Blick schärfen. Dies tut er in unterhaltsamer und popularisierender Art und Weise, wie sie das Feuilleton auszeichnet (vgl. Scherer und Frank 2016, 125).

Fontane nutzt nacherzählte Dialoge und Zitate als literarisches Stilmittel zur Veranschaulichung, zur Förderung des Kunstverständnisses, aber auch, um den Text

---

8 Ein Mädchen opfert dem „Vaterlande“ sein „schönes weiches Haar“, weil es nichts anderes besitzt. Aus diesem wird Schmuck gefertigt, mit dessen Verkaufserlös vier Freiwillige ausgerüstet werden können (vgl. NFA, Bd. 23/1, 179).

9 Vgl. z. B. Theodor Fontane an Ludwig Pietsch, 13. September 1874, HFA,IV, Bd. 2, 472–473.

10 Stüssels Referenz ist in Bezug auf die Theaterkritiken der ‚Zuschauer‘, nicht der ‚Betrachter‘. Die getroffene Aussage hat aber m. E. auch für die Kunstkritiken Gültigkeit.

abwechslungsreich und kurzweilig zu gestalten. Zitate und Gesprächselemente sind somit Gestaltungsmittel der Texte. Für seine Theaterkritiken erhält Fontane denn auch von jüngeren Kritikerkollegen das Lob, dass er „einen erfrischend neuen Ton in die Theaterkritik eingeführt“ und so „das Theater zum Teil des öffentlichen Diskurses einer urbanen Stadtkultur gemacht“ habe (D’Aprile 2018, 306). An Paul Heyse schreibt Fontane, er sei begeistert vom Medium Zeitung, weil es ihm das Gefühl gebe, dass „etwas los“ (FHey2, 211) sei. Mit seinen Theater- sowie den Kunstkritiken verbreitet Fontane Wissen darüber, was wo los ist, und regt damit auch seine Leserschaft dazu an, am öffentlichen kulturellen Leben teilzunehmen. Er wird so dem Thema der Zeitung im Allgemeinen gerecht, „öffentliches, für die Öffentlichkeit produziertes Wissen“ zu verbreiten (vgl. Günter und Homberg 2016, 237). Die radikale Gegenwärtigkeit der Zeitung (vgl. Günter und Homberg 2016, 237) garantiert dem Leser, über sie stets aktuelle Informationen zu erhalten. Die Zeitung zeichnet sich gemäß D’Aprile denn auch durch eine „Dialektik der Zeitökonomien“ aus: Periodizität und Aktualität (D’Aprile 2019, 9). Dies wird besonders deutlich, wenn Fontane seine Leser explizit zum Besuch von Kunstausstellungen auffordert und im Artikel sogleich den Ausstellungsort erwähnt: „In den Karfunkelschen Salons, Schloßfreiheit 3, befindet sich seit einigen Tagen ein großes figurenreiches Bild von *A. v. Heyden* ausgestellt, auf das wir die Aufmerksamkeit unserer Leser hinlenken möchten“ (NFA, Bd. 23/1, 389). Fontane schreibt auch an dieser Stelle „unsere Leser“, was zeigt, dass er eine spezifische Leserschaft ansprechen will, die sich offenbar mit der entsprechenden Zeitung identifiziert.

Um die Beteiligung der Leser am kulturellen Leben zu erreichen, wollen die Texte „[g]ut lesbar und dialogisch die Erfahrungswelt der Leserinnen und Leser“ ansprechen. „Fontanes Kritiken [wollten] im doppelten Wortsinn unterhaltend sein“ (D’Aprile 2018, 306). Was im Zitat über die Theaterkritiken ausgesagt wird, kann ebenso für die Kunstkritiken geltend gemacht werden. Auch mit den Kunstkritiken ist Fontane bestrebt, ein breites Publikum zu erreichen und diesem auf unterhaltsame Art und Weise bildende Kunst näherzubringen, was sich unter anderem in Form von Anekdoten und ironischen Kommentaren auf den Schreibstil auswirkt. Die Öffentlichkeit – das Publikum sowie andere Kritiker –, die sich durch die Ausstellungsräume bewegt, fließt durch die Schilderung von Beobachtungen, Zitaten oder Dialogen in die Texte ein. Oesterle bezeichnet denn auch die Causerie des Feuilletons als Simulation des gesellig-urbanen Gesprächs in verschriftlichter Form. Sie sei der Keim des Ornamentalen und damit der Plauderei (vgl. Oesterle 2000, 238), die zum prägenden Stilmerkmal von Fontanes Romanwerk wird.

6 Methoden der Veranschaulichung und Vergegenwärtigung

Trotz der Bilderflut, die in ihnen thematisiert wird, erscheinen Fontanes Kunstkritiken in den Zeitungen und Zeitschriften ohne Bebilderung. Dies wirkt sich auf die Berichte aus, zumal es dem absenten Medium der bildenden Kunst im Medium der Sprache Präsenz zu verleihen gilt. In zugespitzter Form stellt sich diese Problematik, wenn Fontane aus London berichtet – als Auslandskorrespondent, ein Berufsfeld, das auf die Entwicklungen der Massenmedien zurückzuführen ist –[11] und einem heimischen Publikum noch weitgehend unbekannte Kunst und Künstler näherzubringen versucht.

Wenn die Leserschaft nicht die Möglichkeit hat, die besprochenen Werke selbst zu betrachten, ist vom Journalisten in besonderem Maße Veranschaulichung gefragt. Fontanes Strategie, um einen Eindruck von einer Ausstellung in London zu vermitteln, ist der Vergleich. Diesen leitet er mit einer direkten Aufforderung oder geradezu einem Befehl ein: „Denken Sie sich eine gute Berliner Ausstellung mit Porträts von Richter, Magnus und Otto; mit Landschaften von Achenbach, Biermann, Kalckreuth und Hildebrandt [...], so werden Sie eine Ausstellung haben, die der hiesigen zum Verwechseln ähnlich sieht“ (NFA, Bd. 23/1, 30). Er stellt folglich Bekanntes Unbekanntem gegenüber, damit sich der Leser ein gedankliches Bild von der Ausstellung machen kann. Daran anschließend stellt er die Frage:

> Aber würde eine solche Ausstellung den Berlinern genügen? Nein, man würde sich von einem ersten Eingenommensein sehr bald erholen, würde finden, daß etwas fehlt, und würde sehr bald die Frage richten: Aber ist denn kein Leutzescher Washington da, der über den Delaware setzt? Kein Menzelscher Alter Fritz, der in Tod und Graus bei Hochkirch hält? Kein Schraderscher Milton, der seinen Töchtern das Lied vom Paradiese diktiert? Kein Lessingscher Huß, der den Kardinälen gegenüber auf seine Bibel zeigt?
> Hier haben Sie, was der diesjährigen Londoner Ausstellung fehlt, was den englischen Ausstellungen fast immer zu fehlen pflegt. (NFA, Bd. 23/1, 30)

In einer Reihe rhetorischer Fragen und einem fiktiven Gespräch mit dem Leser leitet Fontane gleichsam gemeinsam mit dem Leser – explizit einer Berliner Leserschaft – die Schwächen der Londoner Ausstellung her. Indem er die offenbar hohen Ansprüche des Berliner Publikums erwähnt, scheint er diesem zu schmeicheln. Anschließend greift er erneut auf das Mittel des Vergleichs zurück, diesmal in rhetorischen Fragen formuliert. Mit diesen Fragen legitimiert er sein abschließendes Fazit. In diesem fällt er das pauschalisierende Urteil, dass mit den erwähnten Kunstwerken Vergleichbares den Londoner Ausstellungen „fast immer“ fehle. Die rhetorischen Fragen und die

---

11 Die 1848 beschlossene Pressefreiheit führte zur Gründung von staatlichen Pressebüros auf dem europäischen Kontinent, um Teilhabe an der öffentlichen Meinung zu gewährleisten (vgl. D’Aprile 2018, 182).

Leseransprache „Hier haben Sie" dienen also als Mittel, die räumliche und vermeintlich thematische Distanz zwischen Kunstvermittler und Leser, zwischen Kunstwerk und Betrachter aufzuheben.

Aufschlussreich ist zudem die Aufzählung dessen, was der Ausstellung fehle. Zuerst genannt werden Historiengemälde, deren erstes jedoch keine Szene aus der deutschen Geschichte zeigt, sondern den amerikanischen General und späteren Präsidenten George Washington. Darauf folgt Adolph Menzels *Friedrich und die Seinen in der Schlacht bei Hochkirch*, für das Fontane eine besondere Affinität hegt. Das Gemälde zeigt allerdings keineswegs eine heroische Szene der preußischen Geschichte, sondern eine Niederlage. Es geht Fontane folglich nicht um den Inhalt der Werke oder darum, die Verdienste deutscher Kriegsherren aufzuzeigen, sondern vielmehr fokussiert er auf die Form und zieht das Fazit, dass einerseits großformatige Gemälde nicht mehr gefragt seien und andererseits der Stoff abgearbeitet sei. Was hingegen geeignete Stoffe wären, um nicht „in der Luft" (NFA, Bd. 23/1, 32) zu schweben, führt er nicht aus, sondern bleibt bei der Anspielung respektive Auslassung – ein Stilmerkmal, das er bezeichnenderweise aus der *Times* übernimmt, die er fleißig rezipiert, auch und insbesondere für die *Unechten Korrespondenzen* (vgl. GBA–Autobiogr. Werk, Bd. 3, 282).

Mit Julius Schraders *Milton, der seinen Töchtern das verlorene Paradies diktiert* greift Fontane daran anschließend ein Genregemälde auf. Den Schluss bildet Karl Friedrich Lessings Gemälde *Huß vor dem Konzil*, mit dem die konfessionellen Auseinandersetzungen in der Zeit vor der Reformation aufgegriffen werden. Außer Schraders Milton erwähnt Fontane sämtliche dieser Gemälde in späteren kunstkritischen Zeitungsartikeln wieder – das obengenannte Zitat stammt aus einem Artikel von 1856, ist also zu Beginn von Fontanes Tätigkeit als Kunstkritiker einzuordnen.[12] Er etabliert damit gewissermaßen ein internes Verweissystem auf eigene Artikel, die den ihm zugetanen Lesern wohl bekannt sein dürften.[13] Fontane geht es offenbar nicht um

---

12 Auf *Washington crossing the Delaware* verweist Fontane 1862 nochmals in der Berichterstattung über die damalige Kunstausstellung (vgl. NFA, Bd. 23/1, 167), ebenso 1866, als er auf einem Porträt Lincolns von Travers „dem Auge nichts Gefälliges" entdecken will, außer das „glücklich wiedergegebene Stückchen Kupferstich" von Emanuel Leutzes Gemälde, das an der Wand des Präsidentenzimmers hängt (NFA, Bd. 23/1, 372). Gut zwanzig Jahre später findet das Bild in *Irrungen, Wirrungen* nochmals Erwähnung (vgl. GBA–Erz. Werk, Bd. 10, 84).
Karl Friedrich Lessings *Huß vor dem Konzil* sieht Fontane auf der Berliner Kunstausstellung von 1862 wieder und erwähnt dessen Titel, geht aber nicht weiter darauf ein (vgl. NFA, Bd. 23/1, 294). Auf Darstellungen von Hus im Allgemeinen kommt Fontane – ebenfalls viel später – im Ehebriefwechsel zu sprechen (vgl. GBA–FEF, Bd. 3, 37). Menzels *Hochkirch*-Gemälde dient stets als Referenz, wenn es um gelungene Beispiele für Schlachten- und Historienmalerei geht, oder erscheint in Artikeln über Adolph Menzel (vgl. z. B. NFA, Bd. 23/1, 517).

13 Verweise auf bereits Publiziertes finden sich nicht nur über die Artikelfolgen hinaus, sondern auch innerhalb derselben: „[...] auf Richter und die beiden Elsasser komm' ich in einem zweiten Artikel zurück" (NFA, Bd. 23/1, 412).

das Preisen einer heroischen deutschen Kunst, zumal die Darstellungen von Friedrich dem Großen und Hus keine rühmlichen Szenen der deutschen Geschichte darstellen. Seinen Vergleich relativiert Fontane zusätzlich, indem er in einer Fußnote darauf hinweist, dass die Kunstwerke englischer und deutscher Künstler am Ende gar nicht so verschieden seien: „Ich habe in ihnen [den aufgeführten Namen; C.A.] nicht nur die Koryphäen der einzelnen Gebiete der Malerei aufzählen, sondern zugleich andeuten wollen, daß zwischen der betreffenden *Einzel*leistung hier und bei uns oft eine außerordentliche Ähnlichkeit besteht" (NFA, Bd. 23/1, 30, FN). Die Einzelleistung ist also auf vergleichbarem Niveau zu verorten, die Ausstellungen jeweils als Gesamtes sollen es jedoch nicht sein. Zudem deckt die Aussage, es handle sich bei den erwähnten Künstlern um „Koryphäen der einzelnen Gebiete der Malerei" (NFA, Bd. 23/1, 30, FN), auf, dass Fontane die Gattungen als Ordnungs- und Vergleichskriterium verwendet. So wie er es in späteren Artikeln für die Artikelfolge als Ganzes tun wird.

7 Zitate

Weitaus häufiger als die Wiedergabe von Dialogen sind in die kunstkritischen Texte Zitate eingeflochten. Aus einer übergeordneten und medientheoretischen Perspektive betrachtet, kommt das Zitat wie auch der abgedruckte Dialog einer Technik der Vervielfältigung gleich. Damit reiht sich Fontanes Vorgehen in den größeren Kontext der medialen Entwicklungen des 19. Jahrhunderts ein. Allein schon das Medium Zeitung steht für Vervielfältigung, indem es in hoher Auflagenzahl zahlreichen Lesern zur Verfügung steht. Aber auch Kunstwerke können mittels Verfahren wie dem Kupferstich vervielfältigt und damit einem breiteren Publikum zugänglich und erschwinglich gemacht werden. Diese Kopier-Kultur ist vielfach Thema in Fontanes Romanwerk: Kopien von Tintoretto und Veronese sind die Namensgeber und Motoren der Geschichte in *L'Adultera*; in *Der Stechlin* wird Pastor Lorenzen über die Kopien charakterisiert, die er von einer Christus-Darstellung von Rubens und von einem Porträt von Jenny Lind besitzt. Ezechiel van der Straaten hingegen kann es sich leisten, eine Kopie in Auftrag zu geben. Kunstbesitz fungiert folglich als gesellschaftliches Distinktionsmerkmal. Etwas anders gestaltet sich dies bei den Kunstkritiken: Hier kommen Zitate beispielsweise dann ins Spiel, wenn es um die Rezeptionsgeschichte von Werken geht. Fontane lässt die Stimmen anderer sprechen, die historische Begebenheiten erläutern oder biografische Anekdoten nacherzählen. Es scheint sich um eine Beglaubigungsstrategie Fontanes zu handeln, die dazu dient, zu beweisen, dass seine Ausführungen nicht frei erfunden sind, sondern auf Quellen abgestützt.

Beim Werk *Kaiser Karl V. hebt Tizian den Pinsel auf* von Karl Becker dient Fontane ein Dialog dazu, sein eigenes Urteil zu bestätigen: „Wir sind, diesem Bilde gegenüber, der Äußerung begegnet, ‚man sehe der Bewegung des Kaisers an, daß ihm alles Bücken, resp. Pinselaufheben, eine sehr ungewohnte Sache sei'". Fontane kritisiert

am Bild die „Ausführung, die Lösung der Aufgabe“ und bringt, um diese Beanstandung zu legitimieren, die zitierte Äußerung vor. Sie dient ihm jedoch nicht allein zur Legitimation, sondern er verschärft den Tadel zusätzlich, indem er das Gehörte als „sehr milde, fast […] belobigende Worte“ bezeichnet und sein eigenes Urteil zuspitzt: Die Art und Weise, wie der Kaiser sich bücke, sei „*nicht* glücklich, *nicht* gelungen“ (NFA, Bd. 23/1, 190). Fontane nimmt sein eigenes Urteil also vorerst zurück, um (scheinbare) Objektivität zu wahren. Im Anschluss formuliert er seinen Tadel umso dezidierter. Mit Dialogen und Zitaten kommen verschiedene Redner zu Wort, was dazu führt, dass ein Gegenstand von verschiedenen Seiten her beleuchtet wird. Fontane gibt dem Leser so gewissermaßen eine Anleitung oder zumindest eine Orientierungshilfe dazu, ein eigenes Urteil zu fällen, indem er aufdeckt, wie er selbst vorgeht. Er ‚kopiert‘ das Gesagte zwar, ergänzt es aber um seinen eigenen Kommentar und zieht daraus eigene Schlüsse.

Gleichsam um seinen Bericht zu legitimieren, flicht Fontane in die Besprechung der *Manchester Art Treasures Exhibition* Teile eines Gesprächs zwischen Mutter und Tochter ein, die sich „in heimatlichem Berlinisch“ (NFA, Bd. 23/1, 68) unterhalten. Damit wird dem Leser vor Augen geführt, dass sich Deutsche offensichtlich für Kunst englischer Künstler interessieren, und zwar spezifisch Berlinerinnen, womit Fontane den Text direkt auf sein Lesepublikum ausrichtet. Die Tochter sagt zur Mutter: „Ach, Mutter sieh – Maria Stuart“ (NFA, Bd. 23/1, 68). Dies liest sich als Metakommentar, zumal Fontane den Leser geradeso durch die Ausstellung führt und ihn mit einem impliziten „sieh“ auf einzelne Werke aufmerksam macht. Die Wiedergabe dieser Äußerung in Gänsefüßchen betont den Wortlaut. Zugleich verstärken die Gänsefüßchen die Trennung zwischen dem Berichterstatter und den Figuren und dienen als Mittel der Beglaubigung, indem sie die Figuren scheinbar selbständig agieren lassen (vgl. Mecklenburg 1998, 78). Figurenzitate bekräftigen damit den „Anschein des Authentischen“ und zugleich geht von ihnen ein „Realitätseffekt“ aus (Mecklenburg 1998, 78). Wie in den Romanen werden „Lebens-, Verhaltens- und Wertmodelle ‚zitierend‘ in Szene“ gesetzt und damit ein soziales Szenario entworfen (Neumann 2011, 81). Dies geschieht in der angesprochenen Szene explizit, indem die Tochter „Lesekränzchen“ zugeordnet und ihr „Schiller-Begeisterung“ attestiert wird (NFA, Bd. 23/1, 68). Darüber hinaus wird der Autor durch die Einbettung von Zitaten und Dialogen in die Texte „zum bloßen Arrangeur fremder Stimmen“ (Mecklenburg 1998, 79). Genau dies preist Fontane während der Arbeit an seinem *Wanderungen*-Kapitel zum Künstler Wilhelm Gentz als besonderen Vorzug. Fontane setzt diese erzählerischen Mittel in seinen Texten also gezielt ein. Als „metteur en page“ (HFA,IV, Bd. 4, 59) nimmt er sich selbst als Autor zurück und lässt die originalen Quellen sprechen, was wiederum für Authentizität bürgt und Realität zu simulieren vermag.

8 Einflüsse

Dialogische Strukturen in Zeitungsartikel einzubauen ist ein Stilmerkmal, das Fontane der *Times* abgekupfert hat. Zu deren Erfolgsmodell gehörte unter anderem der Sieg des Feuilleton-Stils über Reste des Kanzlei-Stils (vgl. D'Aprile 2018, 197). Ein Merkmal dafür ist auch die anekdotische Plauderei. Fontanes Augenmerk dürfte insbesondere den „Introductions-Anekdoten" gegolten haben, die jeweils als unterhaltsame Einführungen bei Leitartikeln Usus waren (vgl. D'Aprile 2018, 198). Fontane schaut folglich der *Times* die spezifische „Zeitungspoetik" journalistischer Erzählverfahren ab (D'Aprile 2018, 226). Das Stilmerkmal des Dialogs, das für seine späteren Romane charakteristisch ist, hat seinen Ursprung also im Zeitungsjournalismus und damit in einem Massenmedium. Die Majorität der kunstkritischen Zeitungsartikel Fontanes erscheint nach seiner Rückkehr aus London und weist damit diese Prägung auf.

In Fontanes Schriften eingeflossen sind nicht nur die Stilmerkmale der *Times*, sondern auch die Tradition der Kunstbeschreibungen. So spielt der auf die Antike und spezifisch Platon zurückzuführende Dialog (vgl. Kleihues 2002, 18) bei Denis Diderot – nicht nur in den *Salons*, sondern im gesamten Werk – ebenfalls eine zentrale Rolle (vgl. Kleihues 2002, 111). Mit Leseransprachen, rhetorischen Fragen, aber auch mit ihrem kokettierenden Gestus und teilweise erotischen Beigeschmack weisen Fontanes Kunstkritiken Parallelen zu Diderots *Salons* auf. Ein grundlegender Unterschied ist jedoch, dass Diderots Texte einem breiten Publikum nicht zugänglich waren, sondern für seinen Freund Melchior Grimm geschrieben und zu Lebzeiten Diderots nicht publiziert wurden (vgl. Diderot 1821, IV). Fontanes Texte hingegen richten sich an eine breite Leserschaft und erscheinen als Berichte über öffentlich zugängliche Ausstellungen in öffentlichen Medien. Hinsichtlich der Einflüsse auf Fontanes Verhältnis zum Dialogischen dürften eine vertiefte Analyse zu Diderots Texten sowie weitere Nachforschungen zum Dialog bei Johann Joachim Winckelmann, aber auch bei zeitgenössischen Kunstkritikern wie Ludwig Pietsch, Alfred Lichtwark und Emil Heilbutt aufschlussreich sein.

9 Fazit

Fontane verwendet Dialoge, Gesprächsausschnitte und Zitate, um den Leser zu unterhalten. Als in Gänsefüßchen wiedergegebene Rede sollen Zitate für Authentizität bürgen. Sie dienen als Garanten für die Korrektheit der Aussagen. Vor dem Hintergrund der bilderlosen Tageszeitung gilt es besonders, prägnante Sprachbilder zu vermitteln. Direkte Leseransprachen und rhetorische Fragen binden die Leserschaft stärker in die Gedankengänge des Textes ein. Sämtliche beschriebenen Phänomene stehen in engem Zusammenhang damit, dass die Kunstkritiken im Medium der Tagespresse erscheinen und damit an die Voraussetzungen dieses Mediums gebunden sind.

Dazu gehört, dass Interaktion mit der Leserschaft nur über den Leserbrief möglich ist – ein Unterfangen, das sich aber über mehrere Ausgaben hinzieht. Umso mehr scheint Fontane bemüht, mit dem Leser über den Text des Artikels ein fiktives Kunstgespräch zu führen. Indem Fontane im Text weitere Stimmen zu Wort kommen lässt, bestätigt, relativiert und objektiviert er seine Urteile. Nicht zuletzt auch, um die Leserschaft zur eigenen Urteilsfindung anzuregen. Der Dialog, in den Fontane bei der Betrachtung mit dem Kunstwerk eintritt, wird erweitert um die Gespräche, die diese Betrachtung begleiten, um schließlich zum Dialog mit der Leserschaft hinzuführen.

Literatur

D'Aprile, Iwan-Michelangelo: Fontane. Ein Jahrhundert in Bewegung. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2018.

D'Aprile, Iwan-Michelangelo: Mimesis ans Medium. Zeitungspoetik und journalistischer Realismus bei Theodor Fontane. In: Peer Trilcke (Hrsg.): Theodor Fontane. TEXT+KRITIK-Sonderband. 3. Aufl.: Neufassung. München: edition text + kritik 2019, S. 7–23.

Diderot, Denis: Salons. In: Œuvres de Denis Diderot. Paris: Brière 1821, Bd. 1.

Günter, Manuela/Homberg, Michael: ‚cut & paste' im ‚Archiv der Massenmedien'? Theodor Fontanes *Unechte Korrespondenzen* und die Poesie der Zeitung. In: Daniela Gretz, Nicolas Pethes (Hrsg.): Archiv/Fiktionen. Verfahren des Archivierens in Literatur und Kultur des langen 19. Jahrhunderts. Freiburg i.Br.: Rombach 2016, S. 233–254.

Hausendorf, Heiko: Kunstkommunikation. In: Stephan Habscheid (Hrsg.): Textsorten, Handlungsmuster, Oberflächen: Linguistische Typologien der Kommunikation. Berlin: De Gruyter 2011, S. 509–535.

Kleihues, Alexandra: Der Dialog als Form. Analysen zu Shaftesbury, Diderot, Madame d'Épinay und Voltaire. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002.

Mecklenburg, Norbert: Theodor Fontane. Romankunst der Vielstimmigkeit. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998.

Müller-Jentsch, Walther: Die Kunst in der Gesellschaft. 2., durchgesehene Aufl. Wiesbaden: Springer VS 2012.

Neumann, Gerhard: Theodor Fontane. Romankunst als Gespräch. Freiburg i.Br.: Rombach Verlag 2011.

Oesterle, Günter: „Unter dem Strich". Skizze einer Kulturpoetik des Feuilletons im neunzehnten Jahrhundert. In: Jürgen Barkhoff, Gilbert Carr, Roger Paulin (Hrsg.): Das schwierige 19. Jahrhundert. Germanistische Tagung zum 65. Geburtstag von Eda Sagarra im August 1998. Tübingen: Niemeyer 2000, S. 229–250.

Scherer, Stefan/Frank, Gustav: Feuilleton und Essay in periodischen Printmedien des 19. Jahrhunderts. Zur funktionsgeschichtlichen Trennung um 1870. In: Katja Mellmann, Jesko Reiling (Hrsg.): Vergessene Konstellationen literarischer Öffentlichkeit zwischen 1840 und 1885. Berlin, Boston: De Gruyter 2016, S. 107–125.

Stockhausen, Tilmann von: Gemäldegalerie Berlin. Die Geschichte ihrer Erwerbungspolitik 1830–1904. Berlin: Nicolai 2000.

Stüssel, Kerstin: Fontanes Theaterkritik – Ansätze zu einer kommunikations- und mediengeschichtlichen Analyse. In: Gunther Nickel (Hrsg.): Beiträge zur Geschichte der Theaterkritik. Tübingen: Francke 2007, S. 167–184.

Wesenberg, Angelika: „Dass sie mich mit Fontane vergleichen, ist mir sehr schmeichelhaft“. Vom Kritiker zum Künstlerkollegen. Der Romancier und der Maler. In: Claude Keisch, Peter-Klaus Schuster, Moritz Wullen (Hrsg.): Fontane und die bildende Kunst. Berlin: Henschel 1998, S. 318–324.

Alexander Robert Phillips

Kunst, Kritik und Zeitungseilfertigkeit

Mediale Reflexionen in Theodor Fontanes Buch- und Theaterrezensionen

Den Druck auf den Schriftsteller unter den Produktions- und Konsumverhältnissen der Massenmedien im 19. Jahrhundert spürte Theodor Fontane am eigenen Leib. Als Dichter, Journalist und später als Romancier war er von vornherein vom kommerziellen Pressewesen seiner Zeit abhängig, ein „angestellter Scriblifax" (FLep 2, Bd. 1, 302), wie er sich in einem Brief an Bernhard von Lepel vom 31. Oktober 1851 bezeichnete. Die Ironie dieser „Stellenbeschreibung" ist ein Zeichen seines kritischen Sinnes für die Bedingungen seiner medialen Umwelt. Dieser Sinn zeigt sich in seinen privaten Schriften ebenso wie in Texten, die zu seinen Lebzeiten publiziert wurden, aber im Folgenden konzentriere ich mich auf seine Buchbesprechungen und Theaterrezensionen. Durch sein gesamtes kritisches Werk zieht sich die Frage nach den Möglichkeiten einer Autonomie der Kunst *und* der Kritik in seiner Gegenwart wie ein roter Faden. Diese Reflexion, die weithin eigentlich eine Selbstreflexion ist, ist in seinen Rezensionen allerdings verstreut. Sie geschieht oft relativ explizit in den Buchbesprechungen, eher implizit in der Theaterkritik. Aber die Momente, in denen Fontane auf die Frage nach der Autonomie der Kunst und der Autonomie der Kunstkritik zu sprechen kommt, erhellen seine kritische Praxis und den Einfluss des Marktes auf die künstlerische Produktion und auf die Kritik als solche.

Fontanes Buchbesprechungen und Theaterkritiken sind also Schauplätze einer Selbstreflexion über den Status der Kunst wie der Kritik innerhalb einer medialen Landschaft, die diese kritische Form produziert und somit auch die Autonomie-Frage überhaupt aufwirft. Dass Fontanes Rezensionen auf einen ‚besseren Zustand' der Kunst und der Kritik jenseits des Einflusses eines hochkapitalistischen Medienkomplexes hindeuten, ist bemerkenswert, weil die Rezension selber eine massenmediale Form ist, die kommerziellen Interessen dient. Die Rezension ist ein Zweig eines marktorientierten Journalismus, sie fördert Tendenzen, aus denen Gewinn gezogen werden kann, und schafft Konkurrenzverhältnisse, auch zwischen den einzelnen Kritikern als Mitarbeitern konkurrierender Zeitungen und Zeitschriften (Hohendahl 1985, 131). Die Konkurrenzverhältnisse in der Literaturszene spiegelten sich zu Fontanes Zeit auch in der Theaterszene: Im Jahre 1869 – ein Jahr bevor Fontane seine Stelle als Theaterkritiker der *Vossischen Zeitung* antrat – führte die Gewerbefreiheit zu einer „Theaterinflation" mit vielen Neugründungen und somit starker Konkurrenz in der Theaterszene (Helmer 2018, 17). Fontanes Tätigkeit als Kritiker und als Romancier und die Tatsache, dass er mediale Kritik innerhalb der Massenmedien übt, bringen ihn in exemplarischer Weise in den „subjektiven Zwiespalt" des Kritikers (in diesem Fall des Literaturkritikers), wie Peter Uwe Hohendahl es nennt (1974, 130–131). Auto-

https://doi.org/10.1515/9783110733235-008

nomie als idealer Zustand künstlerischen und kritischen Schaffens schlägt sich bei Fontane in seinen kritischen Maßstäben nieder: Bei der Besprechung eines literarischen Werkes kommt es für ihn letztendlich darauf an, ob und inwiefern der Autor ein echter ‚Dichter' oder ‚Poet' sei, während er in den Theaterkritiken, in denen es auch um die Aufführung, nicht nur um den Text geht, ‚innere Wahrheit' von den Darstellenden fordert (Thunecke 2000, 878). Die Begründungen seiner Urteile in beiden Medien haben aber einen gemeinsamen Nenner, nämlich die Forderung, dass die Kunstproduzenten sich im Moment des Schaffens nicht den Ansprüchen außerkünstlerischer Instanzen beugen. Beispiele für solche Instanzen sind im Falle der Literatur die vermuteten Anforderungen des Marktes oder die Konventionen anderer ästhetischer Formen, im Falle des Theaters Spektakel um des Spektakels willen oder der Wunsch eines Schauspielers, eine für ihn unpassende Prestigerolle zu verkörpern.

1 Standort des Schriftstellers in den modernen Massenmedien: Fontanes Buchbesprechungen

Vorsicht ist freilich geboten, wenn es um Fontanes Autonomie-Begriff geht, denn eine konsistente Theorie von Autonomie wird hier nicht systematisch entwickelt. Aber dass solche Schlüsselworte bei Fontane unsystematisch sind und oft offenbleiben, ist nicht nur ein Merkmal seiner Kritik, sondern kennzeichnet einen Einschnitt in der Geschichte der Kritik als Institution, zu der Fontane wiederum auch beitrug (Berman 1983, 39–56; Jørgensen 1964, 223). Fontanes kritische Maßstäbe ruhen nicht auf den Kategorien der klassischen Ästhetik, stattdessen werden die subjektiven Eindrücke und Erfahrungen des Kritikers bei der Begegnung mit dem Werk zur Basis des ästhetischen Urteils. Das war Thema zum Beispiel in einem brieflichen Austausch mit Bernhard von Lepel im Jahre 1847. Lepel schrieb:

> [...] Du sagst „erst waren die Kunstwerke da, u nach ihnen haben sich die Kunstgesetze gebildet"; die Kunstgesetze sind ewig, wie alle Gesetze; die Menschen haben sie nur erst später aus den Kunstwerken abstrahirt; aber diese waren doch auch schon danach gebildet. (FLep2, Bd. 1, 41)

Lepel und Fontane setzen beide die Existenz von Kunstnormen voraus, eine Position, die Fontane in seinem 1853 erschienenen Aufsatz „Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848" vertritt, wenn er sagt: „Der Realismus in der Kunst ist so alt als die Kunst selbst, ja, noch mehr: *er ist die Kunst*" (NFA, Bd. 21/1, 9). Aber der Glaube an Kunstgesetze ist für Fontane nicht programmatisch, wie der Vergleich mit Lepel zeigt. Akzeptieren wir die Behauptung Lepels, so wäre die Rolle des Kritikers, ästhetische Normen als objektive und transhistorische Phänomene festzustellen. Für Fontane haben die Kunstgesetze keinen transzendentalen Ursprung, sie kommen nicht von oben herab, sondern aus der Summe aller Kunstwerke heraus. Nehmen wir seine Per-

spektive ein, fiele dem Kritiker eine Vermittlerfunktion zu: Er trägt durch die Begegnung mit individuellen Kunstwerken und deren Beurteilung zur Bildung einer allgemeinen Kunsttheorie bei.

Für Fontane ist die Autonomie-Frage eine Frage danach, ob die Entwicklungen seiner Zeit in einem ästhetischen Idealzustand gipfeln werden oder nicht. Fontane stellt seine eigene Zeit in „Unsere lyrische und epische Poesie" als eine dar, in der die Kunst zu ästhetischen Normen zurückkehrt, „die Wiedergenesung eines Kranken" (NFA, Bd. 21/1, 9). Aber auch wenn er von dieser Rückkehr als von einem allgemein historisch-ästhetischen Vorgang spricht, so nimmt er doch an, die Möglichkeiten autonomen Schaffens würden durch die technischen und kommerziellen Bedingungen der modernen Medien beeinträchtigt. In einer Rezension zu Theodor Storm in der *Preußischen Adler-Zeitung* vom 17. Juni 1853 bemerkt er zum Beispiel: „Eine gewisse Zeitungseilfertigkeit ist überall zu Haus, und von den olympischen Spielen ist unsern Dichtern nichts geblieben als – das Wettrennen" (NFA, Bd. 21/1, 143). „Zeitungseilfertigkeit": So benennt Fontane den Zwang für Dichter wie Journalisten, Worte zu Papier zu bringen, um die durch neue Medientechnologien gesteigerte Nachfrage nach Inhalt abzudecken. Das Medium der Zeitung tritt hier als Inbegriff der Massenmedien überhaupt auf, weil man dort den Einfluss der neuen medialen Verhältnisse auf die Qualität des Textes am besten erkennt. Was die „Zeitungseilfertigkeit" der Qualität eines Textes in Fontanes Augen antut, beschreibt er drei Monate später, kurz nach Beginn seines dritten und längsten London-Aufenthalts. In seinem für die Preußische Zentralstelle für Presseangelegenheiten geführten Tagebuch schreibt er über seine Ambivalenz gegenüber der Londoner *Times* und den stilistisch gelungenen, aber sonst leeren Artikeln, die täglich da zu lesen sind. Trotz seiner Hochachtung für die *Times* hält er die Zeitung für ein Medium durch und durch kommodifizierten Schreibens. „Die Fabrikanten dieser jährlichen 4 × 300 Leitartikel sind zwar ausgezeichnete Stilisten und grundgescheite Leute, aber nichtsdestoweniger ist alles, was sie schaffen, (glänzende Ausnahmen zugegeben) *Ware*" (NFA, Bd. 17, 538). Die *Times* war im 19. Jahrhundert wegweisend für die Entwicklung der europäischen Massenmedien: Schon 1814 ließ der Verleger der *Times*, John Walter der Jüngere, eine dampfgetriebene Rotationsdruckmaschine mit einer Leistung von 1.000 Abdrucken pro Stunde installieren (Briggs und Burke 2009, 106). Die Rotationsdruckmaschine ermöglichte einerseits die Entstehung des modernen überregionalen Tagesblattes, schuf aber auch die Nachfrage nach „4 × 300 Leitartikel[n] jährlich". „Der faule Fleck unserer Literatur", sagt Fontane in der Storm-Rezension, „ist die Überproduktion; selbst entschiedene Talente gehen daran zugrunde. Unserer Muse fehlt nichts so sehr wie Muße" (NFA, Bd. 21/1, 143). Das Wortspiel ‚Muse/Muße' geht von einem Begriff von Literatur aus, der im Gegensatz zu den Forderungen der Massenmedien steht. „Muße" erscheint hier als notwendige Bedingung für die Entfaltung literarischen Talents, eine Bedingung, die „Zeitungseilfertigkeit" den Schriftstellern entziehe. Als Alternative verweist Fontane auf das Horazische Diktum in der *Ars Poetica*, dass jede Dichtung ihr „nonum prematur in annum" brauche, also neun Jahre lang zurückgehalten werden solle, um zur

Reife zu gelangen (vgl. NFA, Bd. 21/1, 143). Eine Entschleunigung schriftstellerischer Arbeit, wie Horaz sie vorschreibt, würde die Bedingungen guten Schreibens wiederherstellen, weil der Schriftsteller mehr Arbeitszeit hätte und nicht dem Tempo der Massenmedien unterworfen wäre.

Tatsächlich ist das Unterminieren der Autonomie des Kunstwerks durch außerliterarische Faktoren, sprich hier die Bedingungen der Massenmedien, ein wiederkehrender Gedanke in Fontanes Rezensionen. Überproduktion, „der faule Fleck unserer Literatur", wie es in der Storm-Rezension von 1853 heißt, ist einerseits ein quantitatives Problem: Es gibt mehr schlechte Literatur. Aber mehr schlechte Literatur bedeutet nicht, dass es weniger gute Literatur gibt. Das eigentliche Problem ist, dass Überproduktion so viel Schlechtes auf den Markt bringt, dass es schwieriger wird zu beurteilen, was eigentlich „gut" ist. So schreibt Fontane in einer positiven Rezension der gesammelten Werke von Marie Nathusius in der *Kreuz-Zeitung* vom 1. Dezember 1866: „In der Literatur tritt so unendlich viel als totgeboren in die Welt, daß alles das, was *Leben hat* und *Leben ist,* schon allein um deshalb mit einer gewissen unwiderstehlichen Kraft ausgerüstet erscheint" (NFA, Bd. 21/2, 71). So viel Schlechtes auf dem Markt lasse alles, was ein Minimum an ästhetischem Wert besitze, umso besser erscheinen. Kapitalistische Marktbedingungen reduzieren demnach die Qualität der Literatur, doch eine gewichtigere Folge dieser Reduzierung ist eine Verstümmelung der kritischen Fähigkeiten der Rezepienten, die sich mit der Zeit daran gewöhnen, weniger vom literarischen Betrieb zu erwarten.

Der negative Einfluss des hochkapitalistischen Buchmarktes steht auch im Zentrum von Fontanes Rezension von Max Rings *An der Börse*, die am 1. Januar 1853 im *Literarischen Centralblatt für Deutschland* erschien. Als „Leihbibliothekenfutter" bezeichnet Fontane den Roman am Anfang seiner durchaus negativen Besprechung (NFA, Bd. 21/2, 9), wiewohl er Max Ring als einen Schriftsteller anerkennt, „der übrigens anderweitig Talent bekundet hat" (NFA, Bd. 21/2, 9).[1] Für Fontane ist *An der Börse* nur ein Beispiel für marktorientiertes Kalkül: Ring habe den Markterfolg der *Dorfgeschichten* von Berthold Auerbach und anderen gesehen und seinen eigenen Roman nach ihrem Erfolgsmuster geschrieben. „Das Buch rechtfertigt den Verdacht, den der Titel erweckt. Die ‚Dorfgeschichten' waren ein gutes Geschäft; wohlan denn ‚Stadtgeschichten'!" (NFA, Bd. 21/2, 9). Ring habe nichts als eine Bricolage hervorgebracht, aber Fontanes Vorwurf „Leihbibliothekenfutter" beinhaltet eigentlich noch

---

1 Zwei Jahrzehnte später stellt Fontane einen gewissen Unterhaltungswert in Rings Theaterstücken fest; sein Stück *In Charlottenburg* bezeichnet er am 20. Januar 1874 als „so unterhaltlich wie hundert andere" (GBA–Theaterkritik, Bd. 1, 381). „Unterhaltlich" verwendet Fontane pejorativ, insofern diese Eigenschaft Rings Stück von unzähligen anderen Stücken nicht unterscheidet, das heißt, es hat auch einen Warencharakter. Aber abgesehen davon ist „unterhaltlich" kein Mangel. Als pejoratives Urteil ist „unterhaltlich" mit der Entwicklung der Massenmedien intim verbunden (Günter 2008, 37–42). Ein schwaches Lob also, aber die Kritik ist bei weitem nicht so vernichtend wie jene des Romans *An der Börse* im Jahre 1853.

etwas mehr: Er impliziert eine Kritik des literarischen Markts und der Medienlandschaft selbst, so dass Ring als eines der Talente erscheint, die an dem „Wettrennen" und der „Überproduktion", wie es in der Storm-Rezension von 1853 heißt, zugrunde gegangen sind. Implizit wird hier auch Kritik an der kommerziellen Leihbibliothek geübt. Die Futter-Metapher stellt sie als Agentin der Beschleunigung dar, weil ständig neue Materialien hineingestopft werden müssen. Hier wiederholt Fontane eine längere Kritik gegen kommerzielle Leihbibliotheken als Instanzen der Verbreitung von Trivialliteratur und der Förderung dilettantischer Autoren (Jäger und Schönert 1980, 39–40). Ring habe ein schlechtes Buch geschrieben, aber der Grund dafür liege weniger bei ihm als darin, dass die Leihbibliothek als Instanz des Buchmarktes schlechte Bücher fördere.

In Fontanes Sicht hat eine industrialisierte Presse im Banne von „Zeitungseilfertigkeit" einen konkreteren Einfluss auf das literarische Werk als das, was unter vagen, offenen Begriffen wie „Leben" oder „das Wahre" zu verstehen sein mag. Seine Kritik an der Serialisierung ist exemplarisch dafür, wie moderne Printmedien das literarische Werk deformieren. Fontane war übrigens lange ein Kritiker der Serialisierung: Als Theaterkritiker bei der *Vossischen Zeitung* war er gegen die Entscheidung der Redaktion, Romane im Serienformat zu drucken, obwohl er selbst schon 1875 über die Serialisierung seines Debütromans *Vor dem Sturm* (erschienen 1878) verhandelte (Berbig 2000, 75).[2] In seiner Rezension von Gustav Freytags *Soll und Haben* in der Ausgabe der Zeitschrift *Literaturblatt des deutschen Kunstblattes* vom 26. Juli 1855 kritisiert Fontane den englischen Roman, als dessen Vertreter er William Makepeace Thackeray und Charles Dickens nennt, wegen seiner Formlosigkeit, die aus der Praxis der Serialisierung entspringe. Fontane findet viele Vorzüge am englischen Roman, aber die Form sei zu sehr von außerkünstlerischen Imperativen beeinflusst.

> Dickens und Thackeray „spinnen ihren Faden", wie der charakteristische Ausdruck lautet, und ziehen allerhand echte und unechte Perlen an demselben auf. Wenn der Faden eine beliebige Länge erreicht hat, so denkt entweder Publikum und Verleger oder im günstigsten Fall auch der Schriftsteller daran, daß es Zeit sei, abzuschließen. Er bindet die beiden Enden des Fadens rasch zusammen und nennt das Abrundung und Abschluß. (NFA, Bd. 21/1, 217)

Die Serialisierung nennt er hier nicht beim Namen, aber sie liegt dem Gedanken zugrunde: Nur bei einem offenen Text wie dem, der in serialisierter Form erscheint, ist es möglich, dass Publikum und Verleger sagen, wann der Autor alles zu Ende bringen soll. Dickens und Thackeray sind dafür bekannt, dass ihre Romane zuerst in serialisierter Form erschienen; Freytag hingegen bestand darauf, dass sein Roman *Soll und Haben* zuerst in Buchform publiziert wurde (Günter 2008, 171–172). Was Dickens und Thackeray am Ende fehlt, sei „die ideelle Durchdringung oder die vollendete Form"

2 Zum Hintergrund der Medienkampagne und der Publikation von *Vor dem Sturm* siehe auch McGillen 2020.

(NFA, Bd. 21/1, 217). Wichtiger als die Frage, ob dieses Urteil zutrifft, ist Fontanes Argument, dass Freytag jenen Gehalt des Werks bestimmt, der in der Rezension zu *Soll und Haben* „Idee" heißt, und nicht etwa die Verleger, das Format, in dem das Buch erscheint, oder die Konsumenten.

So positiv ist Fontanes Meinung über Gustav Freytag zwanzig Jahre später nicht mehr ausgefallen. In einer Rezension zu *Die Brüder vom deutschen Hause*, die in zwei Teilen am 14. und 21. Februar 1875 in der *Vossischen Zeitung* erschien, lobt Fontane die Sprache und den Aufbau des Romans, aber der „Hauptanklagepunkt" ist, dass es Freytag nicht gelinge, das Poetische aus dem historischen Stoff herauszuschöpfen. „[Ü]berall da, wo es gilt, über das bloß Typische oder über die geschichtliche Überlieferung oder über die geschickte Nachbildung hinaus selbständige, lebenswahre Figuren zu gestalten, scheitert der Dichter, weil er kein Dichter ist" (NFA, Bd. 21/1, 247). Die ästhetischen Mängel des Romans führt Fontane letztendlich auf Freytags ungenügendes schriftstellerisches Talent zurück, aber die Tatsache, dass der Romanzyklus in Serienform erschien, ist auch Objekt impliziter medialer Kritik. Die Rezension beginnt mit der Bemerkung, dass der dritte Band im Dezember auf den Markt kam, „gerade noch rechtzeitig genug, um auf viel hundert Weihnachtstischen den ihm zuständigen, durch die zwei ersten Bände bereits eroberten Platz einnehmen zu können" (NFA, Bd. 21/1, 231). Gleich am Anfang der Rezension also macht Fontane auf den Warencharakter des Werkes aufmerksam: Der Verlag verkauft das Buch als Weihnachtsgeschenk, doch mehr noch, als Serie ist der Markterfolg in der Weihnachtszeit umso sicherer, weil die bisherigen Bände die Verkaufszahlen der neuen vorantreiben: Man will die nächste Folge lesen. Dass die Verlage den Erscheinungstermin in die Weihnachtszeit mit ihren erwarteten hohen Verkaufszahlen legen, bedeutet, dass der Buchmarkt von einem jährlichen Zyklus geprägt ist, der wiederum die Arbeitsbedingungen des Kritikers beeinflusst. In dem satirischen Aufsatz „Buchhandel und Zeitungen" macht Fontane sich auch darüber lustig, dass die Festzeit „sich wie immer durch den Einzug einer ganzen Armee von Bildern, Büchern und Broschüren bei uns [in der Redaktion] ankündigt", ein Übelstand, „der durch das ganze Jahr hindurch waltet, der aber freilich in den November- und Dezemberwochen kulminiert" (NFA, Bd. 21/1, 481). Mit Neuerscheinungen hauptsächlich im Herbst und, in geringerem Maße, im Frühling wurde der Kritiker weithin zum Saisonarbeiter (vgl. Hohendahl 1974, 142).

Der einzelne Kritiker mag ebenso wie andere Schriftsteller von den Arbeitsbedingungen kommerzieller Massenmedien betroffen sein. Nichtdestotrotz ist der Kritiker auch Teil eines medialen Apparats, der seinerseits die Möglichkeitsbedingungen der Poesie einengen könne, so Fontane. Der Kritiker Fontane ist nicht so zynisch, die Pressekritik völlig abzulehnen. Doch das Verhältnis zwischen Kritiker und Autor unter den Verhältnissen der Massenmedien im 19. Jahrhundert wird in seiner eigenen Kritik thematisiert. Exemplarisch für die Kritiker-Autor-Problematik bei Fontane ist seine Darstellung des Autors Willibald Alexis. In seinem 1872 erschienenen Nachruf auf Alexis, von dem ein großer Teil der Besprechung einzelner Romane gewidmet ist,

schildert Fontane ihn in den 1830ern als einen, der das eigene literarische Schaffen von der Kritik beeinflussen lasse, was wiederum den ästhetischen Wert seiner Werke reduziert habe. Fontanes Darstellung zufolge war Alexis zu empfindlich gegenüber Kritik. Aus dem Grund sind aus Fontanes Sicht die Romane *Das Haus Düsterweg* von 1835 und *Zwölf Nächte* von 1838 misslungen. Aber im Fall ‚Alexis' stellt Fontane eine medial bedingte Spaltung in der Geschichte der Kritik fest. Fontane schreibt, dass Alexis sich mit *Das Haus Düsterweg* und *Zwölf Nächte* „mehr oder weniger als unter dem Einfluß der modernen jungdeutschen Richtung stehend erwies", was bedeutet, „es waren nicht Niemande, die sich nüchtern oder ablehnend gegen ihn verhielten, es waren die besten Geister, die Berlin damals besaß [...]" (NFA, Bd. 21/1, 160). Genannt werden unter anderen Ludwig Tieck, Friedrich de la Motte Fouqué und Adelbert von Chamisso. Dass sich jemand wie Alexis von den Meinungen solcher führenden Persönlichkeiten im deutschen intellektuellen und literarischen Leben beeinflussen ließ, war für Fontane immerhin verständlich. Aber Fontane unterscheidet an dieser Stelle zwischen einer sogenannten „Freundschaftskritik", wie sie von Autoren wie Tieck, Fouqué oder Chamisso geübt worden sei, und einer „Tageskritik", die den Charakter einer feuilletonistischen Kritik habe. Tageskritik zeichnet sich für Fontane im Gegensatz zur Freundschaftskritik durch ihren ephemeren und anonymen Charakter aus. „Der Tageskritik läßt sich trotzen, auch der bittersten und schärfsten; sie ist wie ein Sturmwind – nach kurzen Momenten der Gefahr richtet der Baum sich wieder auf" (NFA, Bd. 21/1, 160). In ihrer Geschichte der deutschen Buchkritik sieht auch Annie Carlsson solche Ephemeralität als Hauptmerkmal der marktorientierten massenmedialen Buchkritik, so wie sie sich bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts entwickelte: „Als persönlicher Mittler zwischen Zeitgeist und Publikum, im Stil des Augenblicks entworfen, ist sie schon Feuilleton" (Carlsson 1969, 177). Aber auch im Fall von „Freundschaftskritik" kann das Verhältnis zwischen Autor und Kritik zum Nachteil des literarischen Werkes unausgeglichen sein: Fontane meint, Alexis habe der „Freundschaftskritik" „eine kritische Superiorität" zugesprochen und somit schwächere Romane hervorgebracht (NFA, Bd. 21/1, 160). Fontane sieht Alexis als einen, der sich ohnehin nicht an die neuen medialen Verhältnisse habe anpassen können. Wie später Fontane war auch Alexis nach der Märzrevolution 1848 bei der *Vossischen Zeitung* tätig, verließ die Stelle aber nach ungefähr einem Jahr, denn: „Er war zu reizbar, verfügte auch nicht über jene *rasche* Produktionskraft, die das Zeitungswesen wohl oder übel erheischt" (NFA, Bd. 21/1, 165).

Es gelte, die Autonomie des Kunstwerks nicht nur gegenüber den kommerziellen Massenmedien und ihren Institutionen zu behaupten, sondern auch gegenüber anderen medialen Formen. Fontane äußert sich oft kritisch, wenn er findet, ein bestimmtes literarisches Werk habe die Darstellungsstrategien eines anderen Mediums oder einer anderen Form nachgeahmt. Das ist der Hauptmangel bei Paul Lindau, laut zwei Rezensionen Fontanes für die *Vossische Zeitung* über dessen Romane *Der Zug nach dem Westen* (27. November 1886) und *Arme Mädchen* (17. November 1887). Fontane nennt hier zum Beispiel die Fotografie als ein solches nichtliterari-

sches Medium, dem der Roman in der Form nicht nacheifern soll. In der Rezension zu *Arme Mädchen* sagt Fontane, dass dort wie in *Der Zug nach dem Westen* „der photographische Apparat mit gleicher Zuverlässigkeit [operiert]" (NFA, Bd. 21/1, 289). Das ist ein besonders eingeschränktes Lob. Das Problem mit einem solchen „photographischen Apparat" erklärt Fontane in einem Brief an seine Frau Emilie vom 24. Juli 1881, wenn er sagt, dass Ivan Turgenev „so was von einem photographischen Apparat in Aug und Seele" habe (GBA–FEF, Bd. 3, 247), aber sein Realismus bleibe bei einer exakten daguerreotypischen Wiedergabe der Welt. Den Unterschied zwischen einer detailgetreuen Abschilderung, „[der] noch durchaus die poetische Verklärung fehlt", und einem poetischen Realismus betont Fontane auch schon in dem Essay „Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848" (NFA, Bd. 21/1, 8). Und in seiner Rezension von *Soll und Haben* sagt er, Freytag sei höchstens so gut wie Dickens und Thackeray in ihrer „daguerreotypisch treue[n] Abschilderung des Lebens und seiner mannigfachsten Erscheinungen" (NFA, Bd. 21/1, 216–217). Es sei die ‚Idee' und ‚Form', die Freytag eigentlich besser als Dickens und Thackeray mache. Und in der Rezension zu *Der Zug nach dem Westen* von 1886 meint Fontane, die exakte Wiedergabe der sozialen Welt ohne den poetischen Gehalt, den man zum Beispiel bei Freytag finde, bedeute, dass es in dem Roman „keine volle Wahrheit, keine rechte frische Naturfarbe" gebe und sein Realismus nichts als eine „Blaßmalerei" sei (NFA, Bd. 21/1, 287). Insofern als Paul Lindau nach einer daguerreotypisch exakten Abschilderung der realen Welt strebe, sei sein Realismus eigentlich ein ästhetisch unvollständiger Realismus, weil Poesie nicht aus einer bloßen Wiedergabe entstehe, so detailgetreu die Wiedergabe auch sein mag.

Was Fontane aber eigentlich gegen Lindau einzuwenden hat, ist nicht sein literarischer Fotorealismus, sondern Lindaus „*Bühnenanschauung*" – ein Hinweis auf seine Tätigkeit als Dramaturg (NFA, Bd. 21/1, 288). Auch dieser Begriff von ‚Bühnenanschauung' ist mit Fontane nicht eindeutig zu definieren, aber das ist weniger wichtig als die für Fontane notwendige Unterscheidung, die er mit dem Stichwort ‚Bühnenanschauung' benennt. Einen Roman mit einer ‚Bühnenanschauung' zu schreiben bedeutet, die Grenzen des Buchmediums zu verwischen und somit die Möglichkeiten und Eigenschaften des Buchmediums denen eines anderen Mediums zu opfern. Für Fontane sind die zwei Medien aufgrund ihrer je eigenen Darstellungsweisen unvereinbar. In einer Rezension zu Friedrich von Uechtritz' 1867 erschienenem Roman *Eleazer* für die *Kreuz-Zeitung* vom 21. Juli 1867 schreibt er: „Das Drama richtet sich auf den *Kern* der Sache, es stellt den Konflikt der Charaktere, den Kampf der Prinzipien in den Vordergrund, es verfährt in großen Zügen, *es vermeidet die Details*" (NFA, Bd. 21/2, 77). Das Theater vermeide Details, weil das Publikum durch den Rahmen des Proszeniums schaut und das Geschehen innerhalb eines bestimmten Zeitraums stattfindet, während der Leser eines Romans eine durch Printmedien vermittelte Handlung privat entziffert. In der Rezension zu Lindaus *Der Zug nach dem Westen* kommt Fontane zu dem Schluss, die Vermeidung von Details führe dazu, dass Lindau „sein Augenmerk überhaupt weniger auf Charakterisierung Berliner Persönlichkeiten als Berliner

Zustände gerichtet“ habe (NFA, Bd. 21/1, 288). So habe Lindau weder einen Roman noch ein Theaterstück geschrieben, sondern das Feuilleton in den Roman ‚importiert‘.

> [D]ie Darstellung dieser Form großstädtischer Existenz ist mehr *Feuilleton*- als Romansache. Das Hineinziehen solcher Feuilletons in den Roman, wie beispielsweise bei Zola, ist vielleicht *nie* statthaft, keinesfalls aber darf der Glanz äußerer mehr oder weniger als Beiwerk dienender Schilderungen die Schärfe der Charakterzeichnung beeinträchtigen. (NFA, Bd. 21/1, 288)

Das ist keine an das Feuilleton gerichtete Kritik. Fontane behauptet nicht, dass es eine Hierarchie der Formen oder Medien gibt, sondern dass der künstlerische Wert eines Erzähltextes, nämlich eines realistischen Erzähltextes, davon abhängt, dass der Schriftsteller die Rechte der Erzählform gegen die Einflüsse, Ansprüche oder gar Anforderungen anderer Formen und Medien wahrt.

2 Von der Eigenständigkeit des Theaters und des Kritikers: Fontanes Theaterkritiken

Die Frage nach den Grenzen zwischen verschiedenen medialen Formen kommt in Fontanes Theaterkritiken seltener vor. Es erübrigt sich zu erwähnen, dass das Theater ein anderes Medium ist, das andere Fragen stellt und andere Bewertungskriterien verlangt. Nichtsdestotrotz bemängelt Fontane in seiner Theaterkritik ab und zu auch, dass bestimmte Stoffe für das theatralische Medium unpassend seien. In einer am 23. Oktober 1872 erschienenen Aufführungsbesprechung von Adolf Wilbrandts *Die Maler* schreibt Fontane die Schwächen des Stückes „einer Verwechselung von Novellen- und Lustspiel-Stoff“ zu (GBA–Theaterkritik, Bd. 1, 228). Die dramatische Form eines Textes bedeutet für Fontane auch nicht unbedingt, dass der Stoff auf die Bühne gehört. In einer Rezension vom 29. Oktober 1886 bezeichnet er Heinrich von Kleists *Der zerbrochene Krug* als „Lesestück“ (GBA–Theaterkritik, Bd. 3, 286), und in seiner Rezension zu William Shakespeares *König Heinrich V*. vom 22. April 1873 hält er die Rolle des Falstaff für eine „Lese-Rolle“, denn „[e]in ungeheurer Ueberschuß von Geist ist [bei Falstaff] vorhanden, den man l e s e n d bewundert, der aber, gespielt und gesprochen, nur sehr theilweise zur Wirkung kommt“ (GBA–Theaterkritik, Bd. 1, 294). Die Autonomie-Frage kreist hier darum, welcher Stoff für welches Medium geeignet ist: entweder als Buch, das man im privaten Bereich entziffert, oder als Theaterstück, dessen Text als Grundlage für eine Aufführung als künstlerische Gesamtheit dient. Auch klassische Texte sollten nicht unangetastet bleiben, wenn sie Eigenschaften aufwiesen, die mit den Forderungen des Theaters unvereinbar seien.

Den Vorrang der Aufführung vor dem Text mögen wir als Selbstverständlichkeit ansehen, aber für Fontane ist die Feststellung wichtig, weil andere Rezipienten Eingriffe in klassische Texte als Verletzungen des Werkes empfinden. In einer am 30. September 1886 erschienenen Aufführungsbesprechung von Shakespeares *Ein*

Wintermärchen erwähnt er, dass Franz Dingelstedt in seiner Bearbeitung des Stückes „mit einer wahren Riesenscheere vorgegangen [ist] und hat den Vorwurf einer gewissen Impietät hinnehmen müssen" (GBA–Theaterkritik, Bd. 3, 274). Er verteidigt aber Dingelstedts Entscheidungen als nötig: „Es giebt so vieles in der Kunst, und zumal im Märchen, das jeder breiteren Ausführung, ja dem Wort überhaupt widerstreitet und in der Andeutung am kräftigsten zur Geltung kommt" (GBA–Theaterkritik, Bd. 3, 274). Fontane weist also den „Impietäts"-Vorwurf ab, indem er Dingelstedts Änderungen als Läuterung darstellt: Dingelstedt habe den ästhetischen Wert des Stückes durch seine Kürzungen besser realisiert. In Fontanes Sicht war das schließlich seine Aufgabe als Textbearbeiter. Am 20. September 1873 sah Fontane eine Aufführung von Sophokles' *König Ödipus*, bei der der Übersetzer Adolf Wilbrandt den Chor umgestaltete, ein Texteingriff, zu dem die Meinungen des Publikums auseinandergingen. Darüber schrieb Fontane in seiner Kritik vom 23. September 1873: „An diesem Dissens eines starken Bruchtheils unseres Publikums, der sich vielleicht auch in der Presse widerspiegeln wird, darf die Oberleitung unserer Bühne keinen Anstoß nehmen. Und wie wir hoffen, w i r d sie es auch nicht. Die Wahrheit geht nicht mit der Menge." (GBA–Theaterkritik, Bd. 1, 339) Künstlerische Autonomie gegenüber dem Publikum und der Presse komme der Theaterverwaltung wie ein Luxus vor, da in Zeiten zunehmender Konkurrenz ein Theater es sich schwerlich leisten könne, von dem „Dissens" des Publikums abzusehen.

Tatsächlich können sich die geschäftlichen Aspekte mit dem kanonischen Status eines Werkes zu Ungunsten einer Aufführung überschneiden. Wenn bestimmte Werke Objekte einer „Pietät" sind, wie Fontane in seiner Besprechung von Shakespeares *Ein Wintermärchen* andeutet, dann kann auch gutes Geschäft mit ihnen gemacht werden, was zum Teil erklärt, warum gewisse Autoren und Werke öfter als andere auf die Bühne kommen. Wie das aber zu künstlerischen Mängeln bei der Aufführung führen kann, zeigt sich exemplarisch am Fall Friedrich Schiller. Nicht nur wegen seines kanonischen Status, sondern auch wegen seiner politischen Bedeutung in der Rezeption kam Schiller immer wieder auf den Spielplan. In seiner ersten Rezension als Theaterkritiker der *Vossischen Zeitung* am 19. August 1870 feierte Fontane die Wahl von *Wilhelm Tell* als besonders relevant im Kontext des Deutsch-Französischen Krieges: „[*Wilhelm Tell*] enthält kaum eine Seite, gewiß keine Scene, die nicht völlig zwangslos auf die Gegenwart, auf unser Recht und unseren Kampf gedeutet werden könnte [...]" (GBA–Theaterkritik, Bd. 1, 9). Vor dem Hintergrund des Kriegsgeschehens zeigt sich eine gewisse „Pietät" in Aussagen wie dieser, aber acht Jahre später ist die Stimmung in Fontanes Schiller-Rezensionen weniger begeistert. Als es Ende April und Anfang Mai 1878 zwei konkurrierende Aufführungen von Schillers *Die Räuber* gab, schrieb Fontane in seiner Besprechung des Gastspiels des Meininger Theater-Ensembles sarkastisch: „[V]om Mittwoch an, Räuber-Wettrennen auf zwei Bühnen. Wer wird siegen. Berlin beginnt sich bereits in zwei Heerlager zu theilen, und der Blick in die nächste Woche ist ein Blick in die böhmischen Wälder" (30. April 1878, GBA–Theaterkritik, Bd. 2, 88). Das „Räuber-Wettrennen" war in diesem Monat auch nur der Anfang, denn

in den sechs Wochen nach dieser Besprechung wohnte Fontane noch fünf weiteren Schiller-Aufführungen bei. Offensichtlich ging das „Räuber-Wettrennen" unentschieden aus, denn das Urteil über das Gastspiel des Stadttheaters zu Frankfurt a.M. fiel so negativ aus wie jenes über die Meininger: „Alles ist mehr oder weniger räubermüde" und trotz einiger guter Punkte wirke das Stück „wie eine matte Limonade" (GBA–Theaterkritik, Bd. 2, 88, 89), die Limonaden-Metapher eine Anspielung auf Schillers *Kabale und Liebe*. Am 4. Juni beurteilte er eine Aufführung von *Die Jungfrau von Orleans* ähnlich: „Alles todt" mit „hergesagte[n] Rollen" (GBA–Theaterkritik, Bd. 2, 108).

Die Limonade-Metapher weist auf die Gefahr hin, dass ständige Wiederholung und allgemeine Bekanntheit eine Schiller-Aufführung zu einem leeren Verehrungsritual degenerieren lassen, wie Christian Grawe erläutert (1997, 67–68). Fontane zufolge hat Schiller nicht mehr den gleichen Effekt wie am Anfang des 19. Jahrhunderts. „Die Romantik ist hin. Für unser aller Herzen vielleicht, aber am sichersten in den Herzen unserer Schauspieler" (GBA–Theaterkritik, Bd. 2, 108). Theaterleitung und Publikum mögen zu dieser Reduzierung Schillers beigetragen haben, aber in Fontanes Besprechungen sind es letzten Endes die Schauspieler, die die Aufführung durch außerkünstlerische Faktoren zu „eine[r] matte[n] Limonade" werden lassen. So kritisiert Fontane zum Beispiel in der Rezension der Meininger-Aufführung am 30. April den Schauspieler Maximilian Ludwig in der Rolle des Karl Moor. Die Rolle passe nicht zu Ludwig, also verlasse dieser sich stattdessen auf die Schiller-Verehrung des Publikums, damit seine Darstellung gut ankomme: „Im Leben wird jede Kraftmeierei verlacht; auf der Bühne sollen wir sie nach wie vor pietätvoll hinnehmen. Wenn die Pietät andre Wege ginge, so könnt' es nichts schaden; die Bibel muß sich alles gefallen lassen, Schiller ist sacrosanct" (GBA–Theaterkritik, Bd. 2, 86–87). Hier sei eine Rolle falsch besetzt gewesen, aber Schiller als kanonischer Dichter solle den Schauspieler und die Aufführung insgesamt vor Kritik schützen. Und für die Schauspieler sei die Wahl eines Schiller-Stückes attraktiv, weil es Prestigerollen biete, egal ob die Rolle passe oder nicht. In einer Rezension vom 2. Juni 1878 besprach Fontane Louise Erhartts Auftritt als Schillers Maria Stuart, die letzte Rolle ihrer Karriere. Er äußert sich angenehm überrascht, denn eigentlich hatte er Maria Stuart als Abschiedsrolle für Erhartt unpassend gefunden. Die Titelrolle in Agustín Moretos *Donna Diana* wäre seiner Ansicht nach eine bessere Wahl gewesen; sie spielte die Donna Diana vier Wochen früher, am 4. Mai 1878, was Fontane für „vielleicht ihre glänzendste Darstellung" hielt (GBA–Theaterkritik, Bd. 2, 92). „Man nimmt gern Abschied in Rollen, in denen man excellirt hat", sagt er (GBA–Theaterkritik, Bd. 2, 103). Obwohl Fontane Erhartts Verkörperung der Maria Stuart positiv besprach, deutet sein Vorbehalt an, Erhartt habe ihre Karriere mit einer Prestigerolle beenden wollen und dafür die Qualität der Aufführung aufs Spiel gesetzt.

Was die Theaterkritiken von den Literaturkritiken abhebt, wenigstens die theoretischen Reflexionen betreffend, sind die Überlegungen zur Autonomie der Kritik. Fontanes Selbstinszenierung als Kritiker beruht auf der Tatsache, dass der Theaterkritiker dem Werk in einem Raum gemeinsam mit anderen Zuschauern begegnet,

während der Buchkritiker den Text privat für sich liest. In vielen seiner Theaterkritiken findet die Reaktion des Publikums Erwähnung, mit der Fontane seine eigene Reaktion vergleicht. Sein Auftreten als ‚Mitzuschauer' hat den Effekt, seiner ohnehin subjektiven Kritik den Eindruck gesteigerter Unmittelbarkeit zu verleihen. Vor allem dann, wenn seine Meinung über das Stück nicht mit dem allgemeinen Beifall übereinstimmt, sehen wir ihn allein in der Menge. So etwa in der Rezension einer Aufführung von Goethes *Iphigenie auf Tauris*, erschienen am 12. Mai 1874: „Denn, wie es verlegen macht, in katholischen Kirchen, wenn alles niederkniet, aufrecht stehen zu bleiben, so macht es auch verlegen, inmitten von Enthusiasten in Nüchternheit zu verharren" (GBA–Theaterkritik, Bd. 1, 434). In Momenten wie diesen grenzt sich der Kritiker Fontane vom Publikum ab, oft um ein negatives und daher unbeliebtes Urteil ‚einzurahmen' (vgl. Helmer 2018, 24–29): In der erwähnten *Iphigenie*-Aufführung fand Fontane Louise Erhartt „verständnißlos für die Rolle", das Publikum rief sie aber trotzdem vierzehnmal hervor (GBA–Theaterkritik, Bd. 1, 435, 434). Manchmal scheint Fontane sich gezwungen zu fühlen, seine Meinung auf persönlicher Ebene zu verteidigen. „Und doch bin ich kein Griesegram, ja vielmehr umgekehrt herzlich froh mich auch einmal vor Lachen ausschütten zu können. Aber eine Veranlassung dazu muß freilich vorliegen", schreibt er am 26. Februar 1884 in einer Besprechung von Shakespeares *Was ihr wollt* (GBA–Theaterkritik, Bd. 3, 134). Tatsächlich war Fontane bewusst, welche Reaktionen er mit unliebsamen Äußerungen ernten konnte; böse Reaktionen bis hin zu einer Selbstmordanregung bekam er auf seine Kritiken (Helmer 2018, 27) und aus seiner Signatur „Th. F." wurde bekanntlich der Spitzname „Theater-Fremdling" gemacht (vgl. Thunecke 1994 u. a.). Aber in solchen Momenten tut Fontane mehr, als den Effekt eines negativen Urteils zu mildern: Er behauptet das Recht der Kritik gegen den Konsens der allgemeinen Öffentlichkeit wie der sonstigen Pressekritik. Für Fontane bedarf gute Kritik einer Autonomie nicht nur gegen die massenmedialen Bedingungen, unter denen sie erscheint, sondern auch gegen die öffentliche Meinung selbst sowie gegen andere Meinungsbildende.

3 Fazit

Fontanes kritische Arbeit ist nicht nur von besonderer Bedeutung, weil er selbst einen bestimmten Platz im Kanon des geistigen Lebens im 19. Jahrhundert einnimmt. Die historische Bedeutung seiner Kritik liegt eher darin, dass er mit seinem Bewusstsein für die Folgen des Wandels in den zeitgenössischen Medien einen wichtigen Beitrag zur Entwicklung der Kritik als Institution im 19. Jahrhundert leistete. Als Journalist innerhalb eines kommerziellen Pressewesens schreibt er inmitten der medialen Wirklichkeiten, die er oft kritisiert. Dass er letztendlich Kind jener medialen Bedingungen ist, könnten wir mit Georg Lukács als Erscheinungsform seiner „gesellschaftlich notwendige[n] Halbheit" (Lukács 1953, 293) betrachten. Aber ein freundlicheres Fazit

lässt sich auch ziehen. Das Thematisieren der Widersprüche, in denen kulturelle Produktion jeglicher Art befangen ist, ist kritische Arbeit im starken Sinne: Sie weist auf sich selbst und macht die eigenen Grenzen und Aporien sichtbar. Eine Autonomie der Kunst und der Kritik ist höchstens ein Idealzustand, was Fontane nicht leugnet, auch wenn er die medialen Bedingungen künstlerischen und kritischen Schaffens als Beeinträchtigungen wahrnimmt. Aber indem seine Rezensionen sich mit der Frage nach den Grenzen und Möglichkeiten der Kunst und der Kritik beschäftigen, übersteigt auch diese marktorientierte Gattung den kommerziellen Rahmen, in dem sie erscheint.

Literatur

Berman, Russell: Between Fontane and Tucholsky: Literary Criticism and the Public Sphere in Imperial Germany. Frankfurt a.M. u. a.: Peter Lang 1983.

Briggs, Asa/Burke, Peter: A Social History of the Media: From Gutenberg to the Internet. 3. Aufl. Cambridge u. a.: Polity Press 2009.

Carlsson, Anni: Die deutsche Buchkritik von der Reformation bis zur Gegenwart. Tübingen: Francke 1969.

Grawe, Christian: „Einen frischen Trunk Schiller zu tun.“ Theodor Fontanes Schillerkritiken 1870–1889 (2. Teil). In: FBl. 63 (1997), S. 66–90.

Günter, Manuela: Im Vorhof der Kunst: Mediengeschichten der Literatur im 19. Jahrhundert. Bielefeld: transcript 2008.

Helmer, Debora: „Da sitzt das Scheusal wieder.“ – Der Theaterkritiker Theodor Fontane. In: GBA–Theaterkritik, Bd. 4, S. 9–53. (Helmer 2018)

Hohendahl, Peter Uwe: Literaturkritik und Öffentlichkeit. München: Piper 1974.

Hohendahl, Peter Uwe: Literaturkritik in der Epoche des Liberalismus (1820–1870). In: Ders. (Hrsg.): Geschichte der deutschen Literaturkritik (1730–1980). Stuttgart: Metzler 1985, S. 129–204.

Jäger, Georg/Schönert, Jörg: Die Leihbibliothek als literarische Institution im 18. und 19. Jahrhundert – ein Problemaufriß. In: Dies. (Hrsg.): Die Leihbibliothek als Institution des literarischen Lebens im 18. und 19. Jahrhundert. Organisationsformen, Bestände und Publikum. Hamburg: Hauswedell 1980, S. 7–60.

Jørgensen, Sven-Aage: Der Literaturkritiker Theodor Fontane. In: Neophilologus 48 (1964), H. 1, S. 220–230.

Lukács, Georg: Der alte Fontane. In: Ders.: Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts. Berlin, Weimar: Aufbau 1953, S. 262–307.

McGillen, Petra: The Business of Criticism: Theodor Fontane and Wilhelm Hertz’s Media Campaign for Vor dem Sturm. In: Vance Byrd, Ervin Malakaj (Hrsg.): Market Strategies and German Literature in the Long Nineteenth Century. Berlin, Boston: De Gruyter 2020, S. 245–268.

Thunecke, Jörg: Der „Theater-Fremdling“ Theodor Fontane: Anmerkungen zum Ursprung eines Ausdrucks. In: FBl. 58 (1994), S. 254–269.

Thunecke, Jörg: Theaterkritiken. In: F-Handbuch1, S. 865–878. (Thunecke 2000)

Debora Helmer

„Es *muß* eine Stelle da sein, wo man das befreiende, das erhebende Wort zu hören vermag“

Zur Funktion des Theaters in Fontanes Theaterkritiken

Jeder Beitrag zu Fontanes Theaterkritiken ist immer auch ein undankbares Unterfangen, hat man doch, wenn man redlich arbeiten möchte, ein nicht unbescheidenes Œuvre aus über 2.000 gedruckten Seiten zur Grundlage, deren Lektüre zudem nicht immer gleichermaßen interessant ist. Gleichwohl bleibt einem diese Arbeit nicht erspart, denn Aussagen Fontanes über das Theater und seine Funktion, das Thema dieses Aufsatzes, finden sich hier und da verstreut, manchmal in einem Halbsatz versteckt, fast immer aus einer konkreten Situation heraus geäußert und auf konkrete Anlässe bezogen, keineswegs aber fein säuberlich zusammengestellt oder in ihrer Gänze reflektiert. Weil Fontane sich in einem Gutteil seiner Kritiken vor allem über den Dramentext äußert, so etwa, wenn es sich um etwas Neueinstudiertes handelt, dessen Inhalt der Leserschaft erst mitgeteilt werden muss, verschwimmen außerdem die Grenzen zwischen Literatur- und Theaterkritik. Ich möchte dennoch versuchen, aus all dem verstreuten Material das Bild zusammenzusetzen, das Fontane von der Rolle des Theaters im kulturellen und gesellschaftlichen Kontext entwirft.

1 Fontane als Erbe Lessings?

Bei Fontane hat das Theater keine gesellschaftspolitische, nationale Identität stiftende oder im aufklärerisch emphatischen Sinne moralische Funktion, wie man sie etwa bei Schiller und Lessing findet, deren Schriften, *Die Schaubühne als moralische Anstalt* und die *Hamburgische Dramaturgie*, in diesem Zusammenhang oft genannt werden. Es mag verlockend sein, von einer Verpflichtung Fontanes auf die Ästhetik Lessings und der deutschen Klassik zu sprechen wie etwa Rainer Bohn in seinem verdienstvollen Beitrag von 1981; doch ist dies meines Erachtens, wenn man die Gesamtheit der Theaterkritiken in den Blick nimmt, nicht zutreffend bzw. beschreibt nicht hinreichend Fontanes Sicht auf das Theater, wie er es in den zwanzig Jahren seiner Dienstzeit als Theaterkritiker erlebte. Fontane, so lesen wir bei Bohn, halte an den Idealen fest, denen sich Lessing in seiner Dramatik und Dramaturgie verpflichtet fühlt: Humanität, Gerechtigkeit und Freiheit – auch wenn das für ein Gründerzeitpublikum nicht mehr

https://doi.org/10.1515/9783110733235-009

gelte (Bohn 1981, 108).[1] Bohn zieht eine direkte Linie von Lessing zu Fontane,[2] spricht von der ‚Erbschaft Lessings', die er so zusammenfasst: „gegen Unnatur und Willkür, für Wahrscheinlichkeit und Motivierung, für die Herrschaft des ‚gesunden Menschenverstandes' – all das kann man in der ‚Hamburgischen Dramaturgie' nachlesen." (Bohn 1981, 111)[3] Führt man sich nun vor Augen, dass es bei Fontane keine konkreten Hinweise auf eine entsprechende Lessing-Lektüre gibt, und zieht man außerdem in Betracht, dass diese Qualitäts- oder Bewertungskriterien zum Beispiel auch bei Fontanes Theaterkritiker-Kollegen Karl Frenzel und Paul Lindau Anwendung finden,[4] so scheint es mir von nicht allzu großer Fruchtbarkeit zu sein, die Linie Fontane–Lessing allzu stark zu betonen, zumal die Ansprüche, die Fontane an das Theater stellt, und die Funktion, die es seiner Meinung nach idealiter ausüben sollte, vor allem im Bereich des Individuums angesiedelt sind, aber nicht – anders als bei Lessing – auf eine gesamtgesellschaftliche Wirkung zielen. Einer solchen übergreifenden Funktionszuweisung stehen die Fontanes Theaterkritiken in besonderem Maße zugrunde liegende Subjektivität sowie sein ganz persönliches Welt- und Menschenbild entgegen, das für seine Bewertungskriterien zentral ist und kaum als idealistisch oder aufklärerisch einzustufende Anschauung vom Menschen und seinen Möglichkeiten gelten kann.

Gleichwohl steht an dem einen Ende seiner Bewertungsskala das Ideal eines sittlich und ästhetisch erziehenden Theaters, das freilich zumeist als ein unerreichtes und im Rahmen einer Forderung in Erscheinung tritt:

> In solcher Zeit, wenn nicht der Wüstensand alles begraben soll, muß es ein paar hochgelegene Stätten geben, wo eine reinere Luft weht und ein gesunderer Quell aus dem Felsen springt. Und eine solche „hochgelegene Stätte", eine Stätte wirklicher Kunstpflege soll unser k. Schauspielhaus sein. (GBA–Theaterkritik, Bd. 2, Nr. 276, 56–57)

Das andere Ende dieser Skala, nun nicht mehr Ideal, sondern tatsächlicher und beklagenswertester Ist-Zustand, zeigt das Theater als einen überwundenen Standpunkt:

> Alles, Alles, Aeußeres und Inneres, sollte anders sein und k ö n n t e es sein. Wenn man dies bestreitet, so bestreite ich hinwiederum das Recht dieser Bestreitung. Hätt' ich aber dennoch Unrecht, waren dies wirklich die Normen, über die im Wesentlichen nicht mehr hinauszukommen ist, so ist das Theater, trotz der gerade jetzt wieder herrschenden Theater-Epidemie, d o c h ein überwundener Standpunkt. (GBA–Theaterkritik, Bd. 1, Nr. 155, 452)

1 Bohn stellt selbst fest, dass es keine Belege für eine Fontane'sche Lektüre von Lessings *Hamburgischer Dramaturgie* gibt; ebenso fehlen bei allen Vergleichen zwischen Fontanes und Lessings Werk jedwede Textbelege zur *Hamburgischen Dramaturgie* oder anderen Texten Lessings.

2 Z. B. hier: „Die wesentlichen Kriterien für die Beurteilung von Dramen leitete Fontane also in der realistischen Tradition Lessings aus dem Verhältnis von Wirklichkeit und dramatischer Widerspiegelung ab." (Bohn 1981, 111)

3 Auch an dieser Stelle wäre man dankbar für eine bibliografische Angabe.

4 Und ganz sicher nicht nur dort; ich erwähne diese beiden Theaterkritiker aber besonders, weil sie unter anderem über dieselben Aufführungen wie Fontane berichtet haben und diese Kritiken für den GBA-Kommentar von Fontanes Theaterkritiken ausgewertet wurden.

2 Theaterrealitäten. Das Königliche Schauspielhaus Berlin im 19. Jahrhundert

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatte das Theater insgesamt einen ganz anderen Status als noch im Jahr 1848, als Eduard Devrient in seiner Reformschrift *Das Nationaltheater des neuen Deutschland* gefordert hatte, das Theater solle die Menschheit bilden und veredeln. Nach der gescheiterten Revolution kam es auch im Theaterwesen zu einer Verschärfung der gesetzlichen Restriktionen; die Zensurgesetze wurden verstärkt eingesetzt, und der wirtschaftliche Aufschwung, der die Gründerzeit einleitete, erzeugte ein geistiges Klima, in dem das Theater keine moralische Anstalt mehr war oder sein wollte. Es wurde vielmehr zu einem Ort gesellschaftlicher Repräsentation und einem den Geist der Gründerzeitgesellschaft feiernden Kunsttempel (vgl. Brauneck 2012, 280–281).

Die auf allen Ebenen des Lebens sich vollziehende Modernisierung und zum Teil als rasend empfundene Entwicklung von Industrie und Technik, die Erschütterung weltanschaulicher Gewissheiten, die der Siegeszug der Naturwissenschaften mit sich brachte, auch die Auswirkungen der Wirtschaftskrisen führten unter anderem zu einer Gegenbewegung, in der die bürgerliche Familie als „Refugium vor den Schrecken der Gesellschaft" (Sennett 1986, 36) diente und auch in den Schauspielen dieser Zeit bevorzugtes Sujet war. Ein Hang zum Sensationellen, zur Sorglosigkeit und Zerstreuung ließ die Operette zum populärsten Genre des Musiktheaters werden, und man war fasziniert von illusionistischen Schauvergnügungen aller Art.

Auch dem Publikum des Königlichen Schauspielhauses, das „der zusammenhanglosen Scene, dem Wortspiel und dem Couplet" (GBA–Theaterkritik, Bd. 1, Nr. 117, 339) verfallen war, wirft Fontane immer wieder eine Gier nach Sensation vor: „Wir stecken bereits tief in der Decadence; das Sensationelle gilt und nur Einem strömt die Menge noch begeisterter zu, dem baren Unsinn." (GBA–Theaterkritik, Bd. 2, Nr. 276, 56)

Das Repertoire des Königlichen Schauspielhauses unter den Generalintendanten Botho von Hülsen und Bolko von Hochberg war vor allem durch die älteren harmlos-rührseligen Stücke à la Roderich Benedix, Charlotte Birch-Pfeiffer, Gustav zu Putlitz oder Eduard Bauernfeld geprägt, die dem Publikum nichts Anspruchsvolles oder Anstößiges zumuteten, ferner durch historische Schauspiele von Max Ring, Karl Koberstein, Adolf Wilbrandt oder Rudolf Gottschall; durch Einakter, Schwänke und Possen und natürlich immer wieder Shakespeare, Schiller, Goethe und Lessing. Mit heute als kanonisch angesehener zeitgenössischer Dramatik war es nicht gut bestellt, und die Notwendigkeit zum Rückgriff auf ältere, aber zum Großteil auch veraltete Stücke wird von Fontane durchaus zugegeben, zugleich jedoch, bezogen auf die beanstandete Auswahl, immer wieder kritisiert.

3 Fontanes Anspruch an das Theater

Vor diesem Hintergrund findet also Fontanes Auseinandersetzung mit dem Theater statt, und es ist wahrlich nicht unvermutet, wenn er ein ums andere Mal feststellt, der Status quo reiche nicht aus, vielmehr müsse man, gerade als Hoftheater einer Kaiserstadt, einem gewissen Anspruch Genüge tun. Das meint gleichermaßen die aufgeführten Dramen wie auch die Aufführung, also Schauspiel, ebenso Ausstattung, Bühnenbild und Kostümierung.

Wenn der Intendant in der Saison 1873/74 Sophokles und den Zyklus der historischen Dramen Shakespeares auf die Bühne zu bringen verspricht, sieht Fontane einem „künstlerisch bewegten Winter" (GBA–Theaterkritik, Bd. 1, Nr. 117, 338) entgegen, wofür er sich zu Dank verpflichtet fühlt – ob die Vorführungen dann gelingen, ist für ihn zweitrangig, denn (angesichts der beklagenswerten Zustände, die für das Theater gelten) sei das Streben das Entscheidende, nicht der Erfolg.

Auch Fontanes berühmter Ausspruch vom Verlangen nach einem „frischen Trunk Schiller" (GBA–Theaterkritik, Bd. 1, Nr. 29, 104), erwachsen aus der Sehnsucht, einmal der ‚elenden Flachheit' zu entkommen, ist verbunden mit der Feststellung, dass über äußerliche Dinge wie den Publikumsgeschmack bisweilen hinweggegangen werden müsse: „es muß eine Stelle da sein, wo man das befreiende, das erhebende Wort zu hören vermag, und der Hinblick auf eine schwindende Zahl von Besuchern kann von dieser Verpflichtung nicht entbinden." (GBA–Theaterkritik, Bd. 1, Nr. 29, 103)

Von einer aufklärerischen Reformidee, die das Theater vor allem als Bildungseinrichtung und als Institution zur Erziehung des Menschengeschlechtes versteht, ist Fontane aber doch weit entfernt bzw. sieht er einen solchen Anspruch als letzten Endes unrealistisch an:

> „[D]ie Komödie [hatte] die Aufgabe [...], die Thorheit der Zeit zu spiegeln und mittelst dieser Spiegelung sie zu bekämpfen. Es sei ferne von uns, behaupten zu wollen, daß dies nicht auch heute noch geschehen könne; aber es ist außerordentlich erschwert." (GBA–Theaterkritik, Bd. 1, Nr. 119, 349)

Dennoch spricht Fontane dem Theater zumindest die Möglichkeit zu, anhand der ihm zur Verfügung stehenden Mittel den Zuschauer zu erheben, zu erheitern, zu bessern, Empfindungen zu wecken, die beglücken und der Seele etwas Klares, Reines und Schönes geben – doch werden all diese Bestimmungen entweder ex negativo, bezogen auf etwas explizit Verfehltes, gemacht, oder sie beziehen sich auf klassische Dramen und gerade nicht auf die zeitgenössischen Stücke. Was diese betrifft, so sind Fontanes Ansprüche sehr gemäßigt. Es ist ihm, gewissermaßen zur Abwechslung, etwa „eine wahre Herzensfreude, mal eine Stunde lang unter echten und guten Menschen verweilen zu können" (GBA–Theaterkritik, Bd. 1, Nr. 207, 607); an anderer Stelle stellt er fest: „Wir wurden keinen Augenblick weder verstimmt noch gelangweilt, nahmen Theil an dem Geschehenden und vergaßen die draußenliegende Welt wie uns selbst

angesichts eines anmuthigen Spiels, das sich vor unsern Augen entrollte.“ (GBA–Theaterkritik, Bd. 1, Nr. 202, 594)

4 Wahrheit, Wirkung, Verklärung

Die zeitgenössischen Dramen – und darunter fasse ich an dieser Stelle auch diejenigen aus den 1830er und 1840er Jahren, die bis zum Ende seiner Amtszeit am Königlichen Schauspielhaus immer wieder aufgeführt wurden – bewertet Fontane hauptsächlich im Hinblick auf ihre Unterhaltungsfunktion, weil sie darüber hinaus kaum etwas zu leisten imstande sind. Er setzt freilich auch für diese Stücke die Kriterien an, die für ein in seinen Augen gutes Drama unabdingbar sind: Wahrheit, Wirkung und Verklärung. Auch bewertet er ein Stück danach, ob die Motivierung nachvollziehbar ist, denn diese erst sorge für den Glauben an die Figuren, aus dem dann das Mitleid sprießen könne, und Mitleidenschaft sieht er als gleichbedeutend mit dramatischer Wirkung (vgl. GBA–Theaterkritik, Bd. 3, Nr. 567, 351). Auf den ersten Blick mag es hier eine Übereinstimmung mit Lessings Programm geben, wenn dieser im Brief an Friedrich Nicolai vom 13. November 1756 schreibt: „Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch, zu allen menschlichen Tugenden, zu allen Arten der Großmuth der aufgelegteste. Wer uns also mitleidig macht, macht uns besser und tugendhafter.“ Wenn Fontane aber über Mitleid und dramatische Wirkung spricht – und das geschieht so gut wie immer als Mangeldiagnose, weil er stets diagnostiziert, das zeitgenössische Drama leide an der Krankheit der Szenenaneinanderreihungskunst ohne Blick auf das große Ganze –, dann zielt er vor allem auf die ästhetische Qualität des Stückes, auf das Gelingen oder Misslingen der dichterischen Absicht, und nicht darauf, dass der Zuschauer an Tugendhaftigkeit gewinnt. Wenn Fontane also von Wirkung auf den Zuschauer und dramatischem Erfolg spricht, bezieht er sich damit vor allem auf die gelungene Vermittlung eines vom Autor intendierten affektiven Eindrucks, auf eine gelungene Identifikation des Zuschauers mit dem Helden.

Innerhalb dieser Einschränkung aber gesteht er dem Drama an sich und unabhängig davon, ob es nun der trivialen oder der qualitativ höherwertigen Sphäre zuzurechnen ist, durchaus die prinzipielle Möglichkeit eines sittlichen Korrektivs zu. Anhand des in den Theaterkritiken immer wieder begegnenden Begriffs der Verklärung bringt Fontane eine moralische Kategorie zur Bewertung eines Stückes ein, die ebenfalls vor allem im Rahmen des Missglückten und Verfehlten zur Sprache kommt. Ein Drama soll, so lesen wir immer wieder, keine Figur auf die Bühne bringen, die allzu realistisch dargestellt ist, das heißt: die „des ‚Menschlichen‘ mehr [aufzuweisen hat], als ein dramatischer Held aufzuweisen haben darf, wenn er nicht um seiner Schuld willen, tragisch enden soll.“ Vielmehr verlange das Drama „b e s t i m m t e Charaktere, zu denen wir, sei es in Liebe oder Haß, wiederum eine bestimmte Stellung nehmen können.“ (GBA–Theaterkritik, Bd. 1, Nr. 175, 510) Auf der Bühne also, so Fontanes

Forderung, muss das, was sich durch deutlichen charakterlichen Mangel auszeichnet, also Ungerechtigkeit, Bigotterie, Hartherzigkeit, Lieblosigkeit und so weiter, im Tragischen enden; ein Held, der diese Eigenschaften sein Eigen nennt, darf am Ende nicht ohne Strafe ausgehen oder zumindest nicht triumphieren.

Auch die eheliche Verbindung über die Standesgrenzen hinweg wird in diesem Zusammenhang zur Sprache gebracht:

> Eine schöne, junge Gräfin, die sich in einen Jäger, den vorgeblichen Sohn eines Krug- und Schenkwirthes verliebt, ist kein Gegenstand mehr für das feinere Lustspiel; dergleichen Auflehnungen gegen Sitte und Herkommen müssen entweder tragisch verlaufen oder possenhaft auftreten; ein Mittelding giebt es nicht. Der Sieg des Menschlichen über das Conventionelle, wie nun einmal die Welt die Dinge ansieht, bedeutet in einem Falle wie der vorliegende, nicht romantisch-hochfliegenden leichten Sinn, sondern poesie-entkleideten Leichtsinn […]" (GBA–Theaterkritik, Bd. 1, Nr. 45, 151)

heißt es in einer Kritik aus dem Jahr 1872, und zu den bekanntesten Kritiken Fontanes zählt diejenige aus dem Jahr 1887 über die Aufführung von Ibsens *Gespenstern*, in der er sich ausgiebig zur Frage der Liebesheirat äußert und ihr die zu bevorzugende Stellung abspricht. In dem 1839 entstandenen und 1872 aufgeführten Stück, den *Lebensmüden* von Ernst Raupach, geht es Fontane nicht darum, dass die Verbindung einer Adeligen mit einem Kleinbürger unmoralisch sei. Vielmehr ist es die Darstellung einer vorgeblichen geglückten Auflehnung gegen Sitte und Herkommen, der ‚Sieg des Menschlichen über das Konventionelle', der Fontane hier aufstößt. Denn – und nun zeigt sich einmal mehr, dass den Theaterkritiken sein persönliches Weltverständnis und seine mehr ab- als aufgeklärte Auffassung vom Menschen zugrunde liegen – ein solcher Sieg ist in seinen Augen unrealistisch, unwahrscheinlich und eher Märchen- als Lustspielstoff. In diese Problematik spielt auch eine von Fontane immer wieder vorgenommene Unterscheidung zwischen Lesetext und Bühnenaufführung hinein. Ein bestimmter Stoff, so heißt es wiederholt, sei ganz vorzüglich für den Roman oder die Erzählung geeignet, aber eben nicht fürs Theater. Fontane unterscheidet aber auch zwischen dem gelesenen und dem aufgeführten Drama, etwa im Falle von Kleists *Zerbrochnem Krug*. Seiner Vorzüge, so die Kritik vom 29. Oktober 1886, könne man im Theater nicht recht froh werden, weil man dort so viel Hässliches direkt unter die Nase gestoßen bekomme: „[I]n diese sich auch schon äußerlich als Schmuddelwelt charakterisirende Gerichtsstube [fällt nicht ein] einzige[r] Licht- und Schönheitsschimmer" (GBA–Theaterkritik, Bd. 3, Nr. 552, 287).

Für die theatrale Darbietung gilt, dass der Szene, als einem von außen an den Zuschauer herangetragenen Zusammenwirken aus visuellen und auditiven, also vor allem sinnlichen Eindrücken, ein größeres Wirkungspotenzial zuzusprechen ist als dem Eindruck, der durch bloßes Lesen entsteht. Das geschriebene Wort wirkt häufig anders als das gesprochene, und nachdem Fontane Gerhart Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang* gelesen hat, geht er mit einer bestimmten Vorstellung ins Theater, in der er sich am Ende getäuscht sieht. Die Akte bzw. Szenen haben von der Bühne herab eine

andere Wirkung auf ihn, als er das beim Lesen angenommen hatte: Die „Vorkommnisse, die dem Stücke, wohl oder übel, seine bestimmte Physiognomie geben und so recht eigentlich das waren, wovon [er sich] eine mächtige, so zu sagen kunstrevolutionäre Wirkung versprochen hatte, [gingen] ziemlich spurlos“ an ihm vorüber und langweilten ihn mehr, als dass sie ihn gruselten (vgl. GBA–Theaterkritik, Bd. 3, Nr. 635 I., 572). So bleibt für Fontane als Resultat der Aufführung,

> daß der Realismus, auch der künstlerischste, wenn er aus dem Buch auf die Bretter tritt, doch gewissen Bühnengesetzen unterworfen bleibt, und daß Züge lebendigen Lebens, die dem realistischen Roman, auch wenn sie häßlich sind, zur Zierde gereichen, auf der Bühne prosaisch wirken, wenn man ihnen die Locken ihrer Kraft nimmt, oder abstoßend, wenn man ihnen ihre Echtheit beläßt. (GBA–Theaterkritik, Bd. 3, Nr. 635 I., 573)

Will ein Theaterstück also eine ‚starke Wirkung‘ beim Zuschauer erreichen, so muss es sich bestimmten Gesetzen unterwerfen, die sich von denen des geschriebenen Textes unterscheiden; der Roman, der Dramentext darf Bilder entwerfen und Worte verwenden, die sich für die direkte Umsetzung auf der Bühne nicht ziemen. Allzu realistisch, naturalistisch (hier vielleicht: authentisch) darf es in der Darstellung nicht werden. Ohne ein künstlerisches, ästhetisch verklärendes Element (dessen genaue Ausprägung bei Fontane jedoch nicht ausgeführt wird) wird es ihm zu hässlich, als dass er es auf der Bühne sehen wollte. Die Grenzen des Authentischen sind bei Fontane aber schon früher anzusetzen als beim ‚Grusel‘ der Vorkommnisse im Hauptmann’schen Stück (deren Darstellung auf der Bühne immerhin einen Theaterskandal auslöste): Wenn die Schauspielerin Paula Conrad, von Fontane vor allem auch für ihre ‚Natürlichkeit‘ bewundert, in einem Stück so weit geht, sich auf der Bühne tatsächlich die Nase zu putzen, dann befindet sie sich damit an der Grenze des Vertretbaren (vgl. GBA–Theaterkritik, Bd. 2, Nr. 389, 386). Gerade weil ein Bild, eine Szene mit real scheinenden Menschen einen so starken affektiven Eindruck in der Seele des Zuschauers hervorrufen kann, muss das Dargestellte sich an den Grenzen des guten Geschmacks orientieren, es muss in der Vorführung dessen, was als gut oder böse zu bewerten ist, eine klare Position beziehen und die Figuren entsprechend scheitern oder triumphieren lassen. Das Theater hat also für Fontane hinsichtlich der bürgerlichen Vorstellung von Sittlichkeit und Ethik auch eine affirmative Funktion – und hier stößt Fontanes vielbeschworene Modernität denn auch an ihre Grenzen.

5 Wirkungspotenzial des Theaters

Bei aller Affinität zu einer potenziellen Befähigung des Theaters, den Menschen zu erheben und zu veredeln, spielt für Fontane doch jede Funktionszuschreibung über das rein Ästhetische hinaus eine nachgeordnete Rolle. Das Theater, zumal die Hofbühne in Berlin in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, dient ihm vor allem als ein ‚Kunst-Institut‘, wie er sie häufig nennt, wobei die Vermittlung dramatischer Kunst

vornehmliche Aufgabe ist. Dabei sind Schauspiel, Bühnenausstattung, Requisite und Kostümierung ebenso zu berücksichtigen wie Spielplan und Dramentext, denn auch diese Aspekte hat Fontane gewissenhafter Kritik unterzogen; zu Anspruch und Aufgabe der ersten Bühne Berlins hinsichtlich des äußeren Apparats wie auch der Ausbildung von Schauspielern, der Bedeutung des Ensembles und des Virtuosentums hat er eine durchaus dezidierte Meinung. In Fontanes Theaterkritiken geht es vor allem um die Frage, was gute von schlechter Kunst unterscheidet und was ein gutes Drama eigentlich ausmacht, und zwar immer ausgehend von dem jeweils zu besprechenden Stück bzw. seiner Aufführung. Fontanes Meinung zur Funktion des Theaters entspricht zu großen Teilen dieser dramen- und literaturtheoretischen Ausrichtung; ihm liegt vor allem daran, dass im Theater durch gelungenes Zusammenwirken von Schauspiel, Textvorlage und äußerer Ausstattung dem Zuschauer ein ästhetisches Erlebnis, dass ihm ‚echte Kunst' geboten wird. Lessings Vergleich von Kanzel und Bühne ist in Fontanes Augen nicht mehr zeitgemäß, denn es ist nicht mehr Aufgabe des Theaters, Wahrheit und Erkenntnis zu verkünden oder erbaulich auf das Gemüt zu wirken:

> In vergangenen Jahrhunderten sprach nichts Andres zum Volk als die Kanzel und die Bühne; heute [...] predigen allein in dieser Stadt Berlin tagtäglich 100,000 Zeitungs-Exemplare zu 800,000 Menschen. Es kann von der Bühne her nichts gesagt werden, was nicht in Ernst und Scherz, in Fach- und in Witzblättern schon vorher gesagt worden wäre, und es erfordert eine ganz außerordentliche Begabung, über all dies längst Gesagte hinaus ein weitergehendes, m ä c h t i g e r e s Wort zu sprechen, oder aber die Kraft von hundert Alltagspfeilen zu einem wahren Wunderspeer zusammen zu schmieden. (GBA–Theaterkritik, Bd. 1, Nr. 119, 349)

Das Theater hat, so lässt sich Fontane hier vernehmen, in der Zeit, in der das Massenmedium Zeitung eine zuvor nie erreichte Bedeutung gewonnen hat, an Einfluss deutlich verloren, zumal im Vergleich zu vergangenen Jahrhunderten. Wer ins Theater geht, erwartet keine Offenbarungen, keine großen Erschütterungen, keine Botschaften – zumindest würde eine solche Erwartung enttäuscht werden. Denn solche gleich ‚Wunderspeeren' mächtigen Worte haben die dramatischen Erzeugnisse dieser Zeit nicht aufzuweisen, und auch die Darstellungskunst lässt in dieser Hinsicht viel zu häufig zu wünschen übrig: „Aber wenn sie nichts verdarb, so half sie auch nichts und war unfähig, uns durch irgend eine Spielzuthat in Mitleidenschaft zu ziehen. Nicht ein einziger Moment der Erschütterung oder auch nur des Glaubens an das sich vor unseren Augen Vollziehende kam" (GBA–Theaterkritik, Bd. 3, Nr. 543b, 262) – ein Verdikt (hier über das Spiel des langjährigen Ensemblemitglieds Leopoldine Stollberg), das man so oder so ähnlich sehr oft in Fontanes Theaterkritiken findet.

Das Theater der Zeit leistet weniger für die sittlich-moralische Bildung des Menschen als für die Unterhaltung: „[D]as Klassisch-Ideale und das Historisch-Romantische" muss „auf eine, berechtigten Ansprüchen entsprechende Darstellung verzichten" (GBA–Theaterkritik, Bd. 1, Nr. 155, 448); die Zeit der *Räuber* bzw. eines Karl Moor, des Pathos und des Idealismus ist vorbei: Diese Figur konnte „vollendet nur von jenen Renommir-Genies gespielt werden, die damals das Leben und die Bühne unsicher

machten. Sie sind dahin. […] Um den Karl Moor zu spielen, muß man an ihn glauben. Aber welcher gebildete Mensch kann das. Fände sich einer, so thut' er mir leid." (GBA–Theaterkritik, Bd. 2, Nr. 286, 86) Was glückt, sind Lust- und Konversationsstück.

6 Naturalistisches Theater: Die traurige Tendenz zum Traurigen

Wie sieht es nun mit dem naturalistischen Drama aus, das Fontane ganz am Ende seiner Amtszeit als Theaterkritiker vor allem auf der Freien Bühne zu sehen bekommt, das mit ganz anderen Ansprüchen aufwartet und das Publikum mit neuen Eindrücken herausfordert?

Die Aktualität des dramatischen Gehalts spielt für Fontane eine durchaus wichtige Rolle. Von zeitloser Aktualität scheint ihm zum Beispiel die Schicksalstragödie *König Ödipus* von Sophokles zu sein, Goethes *Torquato Tasso* aber ziehe, bei aller Schönheit, gleichgültig an seinem modernen Sinn vorüber, denn „Anderes, Größeres bewegt die Welt und von den Ausnahme-Menschen wendet sich das Interesse wieder dem Menschen selber zu." (GBA–Theaterkritik, Bd. 1, Nr. 120, 351) Man wolle, wie Fontane nicht müde wird zu betonen, wahres Leben, wirkliche Menschen auf der Bühne sehen, keine Theaterpuppen und bloßen Typen. Wenn nun bei Gerhart Hauptmann, Henrik Ibsen, Björnstjerne Björnson, Johannes Schlaf und Arno Holz ein neues Theaterpersonal auf die Bühne gebracht wird, das auch der Unterschicht entstammt und im Hinterhof zu Hause ist, steht Fontane auf der Seite derer, die das naturalistische Theater als etwas notwendig Neues begrüßen. „Es steckt", so Fontane am 10. Oktober 1889 an Friedrich Stephany, „in all diesen neuen Stücken was drin, was die alten nicht haben und sie verhältnismäßig dürftig und oft tot erscheinen läßt." Sich gegen den Wunsch verwahrend, „die nächste Generation mit lauter Gerhart Hauptmannschen Schnapstragödien oder dem Ähnlichen beglückt zu sehn" (HFA,IV, Bd. 3, 729), erkennt Fontane doch die Berechtigung dieser Richtung an, die sich, zumal in den Stücken Hauptmanns, lebens- und wahrheitsvoll gibt, sich durch das Phrasenlose und Ungeschminkte in der Kunst, Mut der Meinung und des Ausdrucks auszeichnet (vgl. HFA,IV, Bd. 3, 724). Er bestärkt die Freie Bühne in ihrem Ansinnen, diese Dramen zu zeigen, bringt aber auch zum Ausdruck, dass der jetzige Zustand kein endgültiger sein könne: „Wir sind beim Experimentiren und Alles, was sich gegen unsere Experimentirkünste sagen läßt, ist ihre Kärglichkeit und Schüchternheit. Der Mitbewerb ist viel zu klein und beschränkt." (GBA–Theaterkritik, Bd. 3, Nr. 639, 588) Er bestätigt

> das Verdienst der Freien Bühne, manchem, was sonst vielleicht ersticken müßte, zu Luft und Licht verhelfen zu wollen. […] Was aber auf jedem anderen Theater auch gegeben werden könnte, davon muß die Freie Bühne fern bleiben, sie muß Neues wählen, ‚wage zu irren' muß ihr Bannerspruch werden und ihre Niederlagen müssen ihr gerade so viel gelten wie ihre Siege. (GBA–Theaterkritik, Bd. 3, Nr. 639, 589)

Um etwas Bleibendes zu schaffen, müsse aber das naturalistische Theater die traurige Tendenz zum Traurigen hin überdenken, das Hässliche müsse verklärt werden. „Wie und wodurch? das ist seine Sache zu finden" (Brief an Stephany vom 10. Oktober 1889, HFA,IV, Bd. 3, 729).

Wenn dem Leser der Theaterkritiken zuvor oft der Gedanke begegnete: Nur weil wir das im wirklichen Leben haben, müssen wir es nicht auch noch auf der Bühne sehen, so heißt es jetzt über *Vor Sonnenaufgang*: „Dergleichen zu studiren, bietet uns die Wirklichkeit nur zu viel Gelegenheit und weil wir's im Leben haben, können wir's auch auf der Bühne haben, ja s o l l e n wir's vielleicht auf der Bühne haben." (GBA–Theaterkritik, Bd. 3, Nr. 648, 623)

Eine Erneuerung des Theaters, eine Erweiterung der Themen, des Personals und des Sujets hat Fontane begrüßt, und wenn er über diese neue Richtung im Vergleich zum Althergebrachten spricht, dann verwendet er wiederholt die Dichotomie ‚Tod – Leben'. Die sozialpolitische Tendenz hingegen, die den Stücken eigen ist, hat ihn weniger interessiert als die ästhetischen Verdienste und Neuerungen. An Hauptmann schrieb er: „Ihr Stück mag in Ihren Augen vor allem ein *soziales* Drama sein, in meinen Augen ist es ein Drama, ein Stück Leben, und das bedeutet mehr." (Brief vom 12. September 1889, HFA,IV, Bd. 3, 724) Das Herausragende war für Fontane weniger die Handlung eines Stückes als der Ton, in dem es geschrieben war, und *Die Familie Selicke* von Holz und Schlaf brachte ihn dazu, in seiner Kritik Überlegungen anzustellen, die auf den Vorgang der Verwandlung von Leben in Kunst zielten, und Fragen zu stellen, auf die er an dieser Stelle keine Antwort fand.

Über Tolstois *Macht der Finsternis* (Aufführung der Freien Bühne vom 26. Januar 1890) urteilt er, die realistische Kunst habe „nichts Besseres" und „nichts heilig Leuchtenderes" als dieses Stück; gleichzeitig kann es für Fontane inhaltlich nichts Neues aufweisen – jedoch sieht sich der Zuschauer „unter einen Kraftstrom von so hinreißender dramatischer Gewalt gestellt [...], daß diese K r a f t a l s s o l c h e zum siegreich Entscheidenden wird und die Frage von alt und neu als winzig daneben verschwinden läßt." (GBA–Theaterkritik, Bd. 3, Nr. 644, 607)

Obwohl Fontane an den Aufführungen der Freien Bühne bzw. in den naturalistischen Dramen zahlreiche Neuerungen begrüßt – z. B. neue Stoffe, neue Menschen, neue Sprache bei Ibsen (vgl. GBA–Theaterkritik, Bd. 3, Nr. 646, 616), formales und sprachliches „Neuland" bei Schlaf/Holz (vgl. GBA–Theaterkritik, Bd. 3, Nr. 646, 612) –, so ist bei ihm doch von einer veränderten gesellschaftlichen Aufgabe des Theaters keine Rede. Auch Hauptmanns „Revolutionsdrama" (GBA–Theaterkritik, Bd. 3, Nr. 648, 627) *Die Weber* unterliegt für Fontane am Ende doch denselben innerliterarischen Regeln wie Schillers *Wilhelm Tell*, an das er sich dabei erinnert fühlt (vgl. GBA–Theaterkritik, Bd. 3, Nr. 648, 628). Das Revolutionäre der ersten vier Akte wird konterkariert durch das Antirevolutionäre des fünften und letzten Aktes:

> Hier aber, am Schluß des vierten Aktes, hätte der abschließende revolutionäre Sieg nichts bedeutet als – was eben zu wenig ist – den Sieg der Rache. Das Einsehen davon schuf den fünften Akt.

Auch in ihm – wiewohl er nicht bloß ein Verstandes-, sondern sogar ein Widerspruchsprodukt ist – bewährt sich noch Gerhart Hauptmanns großes dichterisches Talent, aber doch mit der Einschränkung, die sich aus dem alten ‚Gebt ihr euch einmal für Poeten, so kommandiert die Poesie', wie von selbst ergibt." (GBA–Theaterkritik, Bd. 3, Nr. 649, 627–628)[5]

Offenheit und Sympathie gegenüber der neuen Richtung sind Fontane ganz sicher zuzuschreiben – bei allem, was er gleichzeitig daran bemängelt –, aber von einer grundsätzlichen Veränderung in seiner Auffassung von guter Literatur sowie von den Möglichkeiten und Grenzen des Theaters als gesellschaftlicher Institution und Medium zur Vermittlung von Kunst ist nicht auszugehen.

Literatur

Bohn, Rainer: Theodor Fontane als Theaterkritiker. In: Verein zur Erforschung und Darstellung der Geschichte Kreuzbergs e.V. und dem Kunstamt Kreuzberg (Hrsg.): Theodor Fontane. Dichtung und Wirklichkeit. Katalog zur Ausstellung vom 5. September bis 8. November 1981, S. 108–119.

Brauneck, Manfred: Europas Theater. 2500 Jahre Geschichte – eine Einführung. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2012.

Sennett, Richard: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität. Frankfurt a.M.: Fischer 1986.

Sprengel, Peter: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870–1890. Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende. München: C.H. Beck 1998.

5 Das klingt ganz anders als etwa bei Julius Hart, der in seiner Kritik zur Uraufführung schrieb: „[H]ier fließt der sozialdemokratische Ingrimm unserer Zeit […] in purpurrothen Blutwellen dahin, hier steckt jene Echtheit und Entschiedenheit der Gesinnung, welche auch den politischen Gegner mitzureißen vermag" (zitiert nach Sprengel 1998, 503).

Rüdiger Singer

„Sie spielt Kaulbach“

Fontanes Beschreibungen von Schauspielkunst

1 Einleitung: „Erinnerung an längst vergessene Tageslichter“?

„Das Auftreten in zwei sehr verschiedenartigen Rollen an einem und demselben Abend gab uns Gelegenheit, innerhalb weniger Stunden die Forcen und die Schwächen in dem Spiel der Frau Niemann Raabe, die Bedeutung und die Begrenzung ihres schönen Talents kennen zu lernen.“ (GBA–Theaterkritik, Bd. 1, 286) Mit diesem Satz eröffnet Fontane die Besprechung eines Theaterabends im Königlichen Schauspielhaus am 5. April 1873, in dem Hedwig Niemann-Raabe sich dem Berliner Publikum als Margarethe in August Wilhelm Ifflands Lustspiel *Die Hagestolzen* und als Adelheid in Adolph Wilbrandts Lustspiel *Jugendliebe* vorstellte. Glauben wir dem Nachwort Peter Goldammers zu seiner Auswahl von Theaterkritiken Fontanes aus dem Jahr 1998, ist dies ein höchst untypischer Anfang einer höchst untypischen Theaterkritik:

> In einer (hier nicht aufgenommenen) Kritik der Aufführung von Goethes „Geschwistern“ im Februar 1881 findet sich diese Reflexion des Rezensenten: „Es gibt viele Leute, denen die Frage: ‚Spielt heute der oder der?‘ viel wichtiger ist als die Frage: ‚Wird heute dies oder das gegeben?‘; das Personeninteresse geht in ihren Augen allem andern vor … Es sind das die recht eigentlichen Theaterleute, die Habitués …“ Fontane gehörte dieser Kategorie der Theaterstammgäste nicht an. Ihn interessierten die aufgeführten Stücke und ob sie seinen Vorstellungen und Erwartungen gemäß dargestellt wurden. (Fontane 1998, 183)

Dieser Überzeugung folgend hat Goldammer, „auch in Erwägung, daß dem heutigen Leser die Namen der Schauspieler zum größten Teil unbekannt sind – detaillierte Ausführungen über deren Leistungen weggelassen.“ (Fontane 1998, 206) Nach ähnlichen Kriterien verfuhr bereits Siegmar Gerndt, Herausgeber der Fontane’schen Theaterkritiken in der Ullstein-Taschenbuch-Variante der (ebenfalls von ihm veranstalteten) Hanser-Ausgabe:

> Verzichtet wurde […] auf Artikel theaterhistorischen Charakters, deren Ausschluß dadurch erleichtert wurde, daß Fontane sich in einer Fülle von Kritiken allein auf die Schauspieler-Beurteilung beschränkte. Die Wiedergabe solcher Berichte und vieler Rezensionen über Gastspiele und Schauspielerdebüts in den immer gleichen, für besonders wirksam gehaltenen Paraderollen würde vornehmlich zur Erinnerung an längst vergessene Tageslichter unter den Schauspielern des 19. Jahrhunderts beitragen. (Fontane 1979, 201–202)

https://doi.org/10.1515/9783110733235-010

Warum aber widmete Fontane den Schauspielerleistungen offenbar doch so viel Raum, dass gekürzt und aussortiert werden musste? Geht es hier etwa um eine Konzession an die „Habitués“, die er in seiner Kritik von Goethes *Geschwistern* verspottet? Liest man die Rezension im Ganzen (GBA–Theaterkritik, Bd. 2, 479–481), dann erlebt man einige Überraschungen. So geht es hier, wie im Eingangszitat, um einen Abend, an dem gleich zwei Lustspiele aufgeführt wurden, nämlich Goethes Einakter und Carl Blums Dreiakter *Der Ball zu Ellerbrunn*. Fontane beschäftigt sich aber gar nicht mit Goethes *Geschwistern*, sondern ausschließlich mit der Biedermeier-Komödie, obwohl er sie ausdrücklich für veraltet hält:

> Der ‚Ball zu Ellerbrunn‘ enthält zwei vorzügliche Spielrollen, und der Umstand, daß unser königliches Schauspiel eben diese Rollen in apart ausgezeichneter Weise zu besetzen weiß, rechtfertigt vollkommen die Wiedervorführung des beinahe 50 Jahre alten Stücks. (GBA–Theaterkritik, Bd. 2, 479)

Fontane widmet sich sogar zwei Nebenrollen und prüft nicht etwa, wie sie zum Gelingen des Stückes beigetragen haben, sondern was sie grundsätzlich über die Fähigkeiten der Schauspielerinnen und Schauspieler aussagen. Hier sein Urteil über die Darstellerin des Bauernmädchens Marie:

> Fräulein C o n r a d muß nun ernsthaft an die Arbeit gehen, sonst bleibt sie dilettantenhaft auf halbem Wege stecken. Sie hat ein glückliches Naturell, ein die Sinne gefangen nehmendes Temperament. Aber das sind alles nur Mittel, und sie leistet damit nicht d a s , was ihr Gastspiel versprach. Sie spielt wie das Mitglied eines Liebhaber-Theaters, angesichts dessen sich die Männerwelt unter Bravoklatschen einander zuruft: „Wetter, hat d i e Talent“: aber damit ist es nicht gethan. (GBA–Theaterkritik, Bd. 2, 481)

Das Gastspiel, auf das sich Fontane hier bezieht, ging im Mai des Vorjahres (d. h. 1880) über die Bühne des Königlichen Schauspielhauses und bot ebenfalls zwei Lustspiele. Die damalige Reaktion des Kritikers auf die achtzehnjährige Österreicherin Paula Conrad vom Stadttheater Brünn war sogar noch begeisterter, als seine spätere, pauschal der „Männerwelt“ unterstellte Reaktion vermuten lässt: „Ich habe so ’was Reizendes noch gar nicht gesehn; es stellt selbst die Besten in den Schatten.“ (GBA–Theaterkritik, Bd. 2, 385) Und etwas später:

> Ich höre, sie soll nicht hübsch sein, aber in ihrer B ü h n e n -Erscheinung ist sie voll Reiz und Anmuth. Eine Stubsnasen-Beauté c o m m e i l - f a u t . Und ihre Figur, auf den ersten Blick unbedeutend, erweist sich alsbald als von wundervoller Proportion und gefälligstem Contour. Ich muß diese Dinge hervorheben, weil ihr Spiel aus ihrem ganzen äußerlichen Menschen s o reich, s o nachhaltig unterstützt wird, daß es mir an manchen Stellen zweifelhaft war, ob das anmuthige Menschenbild die Kunst, oder die Kunst das anmuthige Menschenbild geschaffen habe. (GBA–Theaterkritik, Bd. 2, 385–386)

Diese Zitate dürften ausreichen, um plausibel zu machen, dass Fontanes Interesse für Schauspielkunst nicht weniger lebhaft war als sein Interesse für dramatische oder

auch bildende Kunst.[1] Dennoch ist die Frage berechtigt, welches Interesse heutige Leser*innen an seinen Besprechungen „längst vergessene[r] Tageslichter“ haben sollten. Immerhin gibt es das Kapitel „Schauspieler“ im ersten Band von Werner Webers Auswahl *Schriften und Glossen zur europäischen Literatur* (Fontane 1965, 245–284), das sich allerdings auf noch einigermaßen bekannte Namen beschränkt, und neuerdings auch Debora Helmers Auslese von Theaterkritiken mit einem Kapitel, das einige Kritiken mangelhafter Schauspielerleistungen versammelt (Fontane 2018, 41–78). Doch möchte ich dazu einladen, jenseits von Kriterien wie ‚ge-‘ oder ‚misslungen‘, ‚berühmt‘ oder ‚vergessen‘ in den von Helmer und Gabriele Radecke besorgten Bänden der Großen Brandenburger Ausgabe Wirkung und Werdegang von Darsteller*innen im Spiegel der Fontane’schen Kritiken nachzugehen.[2]

Für diese Empfehlung gibt es mindestens drei gute Gründe. Erstens gewinnt man in solchen Lektüren ebenso unterhaltsame wie konkrete und lehrreiche Einblicke in die Geschichte der Schauspielkunst. Zweitens stehen Fontanes Kritiken, so meine These, für den Übergang zwischen zwei Paradigmen in der Entwicklung einer bemerkenswerten intermedial orientierten Textgattung, die sich Mitte des 18. Jahrhunderts in England herausgebildet hat, nämlich der Schauspielkunst-Beschreibung, die ich in meiner Studie zu ihren Höhepunkten um 1800 und 1900 „Mimen-Ekphrasis“ nenne (Singer 2018). Dieser Begriff verweist zum einen auf Ekphrasen im rhetorischen Sinn als Texte, die den Hörenden oder Lesenden etwas Abwesendes so lebendig beschreiben, dass sie zu imaginären Zuschauer*innen werden (Webb 1999). Ganz in diesem Sinne rühmte Kurt Tucholsky an Fontanes Theaterkritiken gerade die Tatsache, dass er die besprochenen Schauspieler*innen zwar nicht kenne, „[a]ber ich sehe sie vor mir! Ich sehe sie Alle, Alle: die Zimprigen und Die mit der großen Schleppe und die auf

---

1 Zu Fontanes Kunstkritiken siehe Aus der Au 2017 sowie ihren Beitrag in diesem Band, S. 81–96; zur Funktion der Erwähnung berühmter Darstellerinnen im Erzählwerk Müller-Kampel 1989, 130–148. Dabei thematisiert Fontane allerdings eher das öffentliche ‚Image‘ der jeweiligen Stars, als ihr Spiel zu beschreiben.

2 Alternativ lässt sich auch die Nymphenburger Ausgabe (NFA, Bd. 22/1–3) heranziehen, in der allerdings 24 Rezensionen sowie die Nachtkritiken fehlen und die Orthografie modernisiert ist (vgl. GBA–Theaterkritik, Bd. 4, 721–722). Die bisherige Forschung zu Fontanes Theaterkritiken teilt im Wesentlichen das Desinteresse von Gerndt und Goldammer und geht auf Schauspielkritiken entweder gar nicht (Berbig 1984; Scheuer 1998) oder nur *en passant* ein (Schirmer 1998, 105; Thunecke 2000, 869; Stüssel 2007, 170). Ausnahmen: Ein Unterkapitel in Rüdiger Knudsens Dissertation *Der Theaterkritiker Fontane* von 1942 (112–138) belegt an zahlreichen Beispielen, dass Fontanes Schauspieler-Kritiken von „Subjektivität *und* Verantwortungsbewußtsein zugleich“ geprägt sind (112), kommt aber über ein ergriffenes *quod erat demonstrandum* kaum hinaus. Debora Helmers Einleitungs-Essay zum Kommentarband der Neuedition widmet sich der „Beurteilung der Schauspieler“ auf immerhin zweieinhalb Seiten (Helmer 2018, 35–37) und arbeitet die „Forderung nach Wahrheit“ (35) bei gleichzeitiger Freude an Virtuosentum heraus. Helmers Hinweis, dass Fontane vier Rollengruppen unterscheidet, nämlich „alltägliche, leidenschaftliche, historische“ (35) sowie „Rollen-Unmöglichkeiten“ (36), ist für weitere Detailuntersuchungen hilfreich, kann für meine Einordnung Fontanes in die Geschichte der Schauspielkunst-Beschreibung aber unberücksichtigt bleiben.

‚edel' Frisierten und die Polterer und die Bartträger und die Dämonischen." (Tucholsky 1999 [1919], 482) Der Begriff „Mimen-Ekphrasis" meint aber nicht nur lebendige Schauspielkunst-Beschreibung, sondern auch Schauspiel-Kunstbeschreibung, d. h. eine Textgattung, die Anleihen macht bei Ekphrasen im Sinne anschaulicher Beschreibungen von Kunstwerken (Brassat und Squire 2017) und so Rückschlüsse über Wechselwirkungen zwischen bildender Kunst und Bühnenkunst erlaubt. Auch dafür bietet Fontane – drittens – eine Fülle von Beispielen, von denen in einem Band zu Fontanes Medien einige vorgestellt werden sollten.

Dementsprechend werden Fontanes Schauspielkunstbeschreibungen aus drei Perspektiven beleuchtet: Zunächst belegt ein Close-up bzw. Close reading zweier Passagen zu einem weiteren Gastspiel vor allem den dokumentarischen Wert dieser Kritiken für die Geschichte der Schauspielkunst, führt aber auch typische Schreibstrategien vor. Der zweite Blickwinkel ist eine Totale, die Fontanes Schauspielkunstbeschreibungen vor dem Hintergrund der idealtypisch skizzierten Modelle von Mimen-Ekphrasis um 1800 und um 1900 profiliert. Drittens geht es um Bildvergleiche bzw. um Fontanes metaphorische Überblendungen von Schauspielkunst mit Werken bildender Kunst und auch anderen Produkten der visuellen Kultur seiner Zeit.

2 Zwei Close-ups: Marotte und Neuentdeckung

> Herr Ludwig ist der geborne Othello-Spieler. Nie habe ich die Kunst des Pupillen-Verschwindens mit solcher Virtuosität üben sehen. Jetzt steht sie in den rechten Augenwinkeln, wie der Mond im ersten Viertel; nun geht dieser letztere im vollen Glanze auf, aber, wie es in der alten Ballade heißt, „er geht nur auf, um unterzugehen". Ein neues Fallen unter die Augenlieder [sic], als stiege er in eine Versenkung, und – alles ist wieder weiß, wie das Zifferblatt einer Emaille-Uhr. Dies ist in irgend einer Sultans- oder Mohrenkönig-Rolle gewiß sehr verwendbar, aber nicht als Don Carlos. Ebenso scheint uns in einzelnen Scenen, beispielsweise in dem Moment, in dem der Prinz in das Zimmer der Eboli tritt, ein, ich möchte sagen, Franz Moorliches, sich Ducken und Einziehen der linken Schulter nicht statthaft zu sein. (GBA–Theaterkritik, Bd. 1, 211)

Diese ‚Nahaufnahme' findet sich in der Besprechung einer *Don Carlos*-Aufführung vom 1. Oktober 1872, in der es ausschließlich um die Leistung eines Gastschauspielers aus St. Petersburg namens Maximilian Ludwig geht. Die Passage ist Teil einer präzisen Analyse von dessen „Fehlern" und „unthunlichen Gewohnheiten" (GBA–Theaterkritik, Bd. 1, 210). Im Zusammenhang meiner Empfehlung ist sie zunächst ein Beispiel dafür, welches Lesevergnügen gerade solche Gastspielkritiken gewähren: Fontane überrascht mit seinem Umschwung vom scheinbaren Lob („der geborne Othello-Spieler") zur vernichtenden Kritik und mit seinen ironischen Vergleichen unter Verwendung der Bildspender Mond[3] und Emaille-Uhr. Zwar charakterisiert er in seinen

3 Die Verse „Der Percy-Mond, wohl ging er auf, / Doch er ging nur auf, um unterzugehn" finden sich übrigens nicht in einer „alten Ballade", sondern in „Der Aufstand in Northumberland", einer

Kritiken auch Dramen und Dramatiker „mittels farbenreicher Vergleiche“ (Thunecke 2000, 871; vgl. Knudsen 1942, 199–206). Hier aber bilden sie keine satirischen Synthesen, sondern stellen in karikaturistischer Zuspitzung mimische Marotten einer fernen Epoche vor Augen, sowohl in Bezug auf einzelne Schauspieler*innen als auch auf Darstellungskonventionen des 19. Jahrhunderts.[4] In diesem Fall lernen wir, dass es ein festes Darstellungsklischee nicht allein für die Othello-Rolle gab, sondern auch für alle möglichen „Sultans- oder Mohrenkönig-Rolle[n]“: Die Augen im schwarz gefärbten Gesicht rollten besonders eifrig, um die barbarische Wildheit „des“ Schwarzen zu vermitteln. Die rassistischen Implikationen dieses Darstellungs-Stereotyps dürften Fontane kaum gestört haben (Helmer 2018, 37), wohl aber die Übertragung auf die Rolle des Don Carlos. Da die Hoftheater-Besucher von Ludwigs Spiel begeistert waren, verrät die Passage aber auch etwas über Erwartungen an schauspielerisches Virtuosentum – und über den Ehrgeiz Fontanes, den Blick für das zu schulen, was einer bestimmten Rolle angemessen war.

Doch dieser Verriss von Ludwigs Leistung ist keineswegs Fontanes letztes Wort zu diesem Schauspieler. Von seiner Verkörperung des Ferdinand in Schillers *Kabale und Liebe* drei Tage später ist er nämlich begeistert:

> Unter allen Ferdinands, die wir in den letzten Jahren zu sehen Gelegenheit hatten […], war der gestrige der beste, zugleich der eigenartigste. Herr Ludwig giebt diese Rolle, so weit unsere Erfahrungen reichen, äußerlich und innerlich vollkommen neu. Aeußerlich dadurch, daß er an die Stelle eines geselligen Phantasie-Costüms eine wirkliche Uniform aus dem Zeitalter des „Juchhe, nach Amerika“[5] treten läßt; innerlich dadurch, daß er von Anfang, an, ja in der ersten Scene am erkennbarsten, dreierlei höchst glücklich betont: die sittliche Integrität, die ihm, bei aller Jugend, ein Gefühl der Ueberlegenheit über den Vater giebt, den Trotzkopf und den Major. (GBA–Theaterkritik, Bd. 1, 213)

Statt effekthascherischen Virtuosentums sieht Fontane hier also die überlegte, historisch und psychologisch schlüssige Interpretation einer klassischen Rolle, die er mit drei Stichworten umreißt und durch ein weiteres visuelles Merkmal, das Kostüm, veranschaulicht. Theatergeschichtlich erinnert die Passage daran, dass Maske und Kostüm damals in aller Regel noch in der Verantwortung des einzelnen Schauspielers standen, auch wenn er als Gast aus St. Petersburg in eine Berliner Aufführung kam.

Die *Kabale*-Rezension *hat* übrigens Aufnahme in Siegmar Gerndts Ullstein-Taschenbuchausgabe gefunden (Fontane 1979, 87–89); doch erst im Zusammenhang mit der vorherigen, dort nicht publizierten *Don-Carlos*-Rezension wird deutlich, wie

recht freien Bearbeitung altenglischer Balladen durch Fontane (GBA–Gedichte, Bd. 1, 289–298, hier 292).

4 Ich verwende den Begriff ‚Mimik‘ hier wie im Folgenden in seiner älteren und weiteren Bedeutung, d. h. nicht nur für den Gesichtsausdruck, sondern für die Körpersprache von Schauspieler*innen.

5 Mit diesem höhnischen Ausruf wurde von der absolutistischen Obrigkeit niedergeschossen, wer gegen die in *Kabale und Liebe* angeprangerte Praxis des Verkaufs von Landeskindern als Söldner aufbegehrte (vgl. Stellenkommentar GBA–Theaterkritik, Bd. 4, 128).

unvoreingenommen Fontane sich an Möglichkeiten und Fehler von Schauspielerinnen und Schauspielern herantastet, jederzeit bereit, sein Urteil anzupassen – in die eine wie die andere Richtung, man denke an Paula Conrad. Übrigens wurden beide tatsächlich an das Berliner Hoftheater engagiert, wo Ludwig bis zu seinem Tode 1906 wirkte (Fontane 1979, 268–269). Die 1862 geborene Conrad heiratete 1893 Paul Schlenther, Fontanes Nachfolger als Theaterkritiker der *Vossischen Zeitung*, und erschien dem Theaterkritiker Julius Bab 1928 als „eine immer noch kraftvoll lebendige Chargenspielerin" (1928, 11); sie starb 1938. Will man wissen, wie Fontane die Entwicklung beider begleitete, kann das Personenregister der Brandenburger Ausgabe als Wegweiser dienen (GBA–Theaterkritik, Bd. 4, 831 und 870).

So viel zu den Close-ups. Um Fontanes Kritiken vor den Horizont zweier Modelle von Schauspielkunstbeschreibungen zu stellen, ist zunächst ein Ausflug ins London des späten 18. Jahrhundert erforderlich, wo die Gattung der ‚Mimen-Ekphrasis' entstanden ist. Im Fall Fontanes ist dieser Ausflug umso verzeihlicher, als auch seine ersten Theaterkritiken aus den späten 1850er Jahren dort verfasst wurden.[6]

3 Totale: Verkörperungs- und Präsenz-Ideal

Dass Schauspielerei eine Kunst ist, war keine hundert Jahre vor Fontanes Geburt noch höchst zweifelhaft: Schauspieler*innen waren zumeist fahrendes Volk und standen auf einer Ebene mit Seiltänzer*innen oder anderen Jahrmarktsschausteller*innen. Die allmähliche Aufwertung der Schauspielerei zur Schauspielkunst im 18. Jahrhundert verlief Hand in Hand mit einer weiteren Entwicklung: der Etablierung des Literaturtheaters (vgl. Bauer und Wertheimer 1983; Bender 1992; Heßelmann 2002). Bis dahin wurde der Verlauf eines Stückes oft nur in Szenarien skizziert und von den Schauspielern durch Improvisation ergänzt; nunmehr jedoch mussten sie ihre ‚Rollen' – ein Begriff, der ursprünglich Schriftrollen meint (vgl. Haß 2005) – memorieren und vor allem ‚verkörpern' (vgl. Fischer-Lichte 2005). Was das bedeutete, brachte Theaterdirektor Goethe 1802 in einem Rechenschaftsbericht über die Entwicklung des Weimarer Hoftheaters auf den Punkt:

> Unter den Grundsätzen, welche man bei dem hiesigen Theater immer vor Augen gehabt, ist einer der vornehmsten: der Schauspieler müsse seine Persönlichkeit verleugnen und dergestalt umbilden lernen, daß es von ihm abhange, in gewissen Rollen, seine Individualität unkenntlich zu machen. (Goethe 1998 [1802], 843)

Als Prototyp eines Schauspielers, der in verschiedensten Rollen brillierte, galt der Brite David Garrick (vgl. Benedetti 2001). Solche Verwandlungskunst erregte Staunen

6 In *Die Londoner Theater* (NFA, Bd. 22/3, 9–120) geht es allerdings mehr um Shakespeare-Inszenierungsstile von Londoner Theatern als um mimische Einzelleistungen.

und Bewunderung – und das Bedürfnis, die Leistung großer Schauspieler festzuhalten für Theaterfreunde in der Ferne, vor allem aber für die Nachwelt. Dies geschah einerseits in Gemälden und vor allem Kunstdrucken, andererseits in einer Fülle von Texten: von der Theaterkritik über die Romaneinlage bis zur Verssatire.

Nun hatten Verfasser*innen von Schauspielkunst-Beschreibungen aber ein grundsätzliches Problem: Wenn das Verdienst eines Schauspielers[7] darin bestand, völlig in seiner Rolle zu verschwinden, sie möglichst lebensecht und scheinbar kunstlos zu spielen, wie konnte man dann das beschreiben, was seine individuelle ‚Kunst' ausmachte? Einfacher war es, darauf hinzuweisen, wenn Schauspieler*innen ihre Rolle verfehlten. Tatsächlich gelten die präzisesten frühen Beschreibungen von Schauspielkunst eher dem Schauspielpfusch und sind verbale Karikaturen. Hier zwei Beispiele aus einer englischen Verssatire des Jahres 1762 von Charles Churchill mit dem Titel *The Rosciad;*[8] die erste karikiert einen Komödianten, die zweiten einen Heldendarsteller:

> When FALLSTAFF stands detected in a lye,
> Why, without meaning, rowls LOVE's glassy eye?
> Why? – There's no cause – at least no cause we know –
> It was the Fashion twenty years ago. (Churchill 1956 [1761], 16, V. 451–454)

> As if with heav'n he warr'd, his eager eyes
> Planted their batteries against the skies[.] (Churchill 1956 [1761], 12, V. 323–324)

Churchill verspottet hier, über hundert Jahre vor Fontanes Kritik an Ludwigs Othello, denselben mimischen Missgriff, nämlich das übertriebene „Augenspiel" (GBA–Theaterkritik, Bd. 1, 211). Schon 1762 stellt es einen gedankenlos übernommenen Manierismus dar, in diesem Fall verweist es auf den überlebten Schauspielstil des Barocktheaters (vgl. Fischer-Lichte 1989, 44). Das erste dieser beiden Verszitate kritisiert im Vorzeichen des Verkörperungs-Ideals, dass das Augenrollen weder zur Rollenfigur noch zur Situation passe, das zweite, dass ein pathetisches Starren gen Himmel gegen das Ideal der Natürlichkeit verstoße. Beide Kriterien sind auch für Fontane entscheidend, und auch er arbeitet mit Mitteln, die verbale ‚Karikaturen' trotz aller medialen Unterschiede mit visuellen Karikaturen teilen: der Hervorhebung und Übertreibung

---

7 Ich bemühe mich um einen Kompromiss zwischen gendergerechter Sprache und stilistischer Klarheit, indem ich im Plural das „Gender-Sternchen" verwende, im Singular das generische Maskulinum.
8 Der Titel schließt an Alexander Popes Verssatire *The Dunciad* (1728/29, 1743) an, was so viel bedeutet wie ‚Schwachkopfiade': Es handelt sich um einen Rundumschlag gegen Übelstände im zeitgenössischen Kultur- und vor allem Literaturleben. Bei Churchill geht es darum, einen Nachfolger für Roscius zu finden, einen Freund Ciceros, der als Inbegriff der Schauspielkunst galt. Das gibt Gelegenheit, die führenden Schauspieler*innen Londons vorzuführen, die an den Schiedsrichtern William Shakespeare und Ben Jonson vorbeiziehen; schließlich krönt Shakespeare David Garrick zum ‚neuen Roscius' (Singer 2018, Kap. II.4).

eines bestimmten Merkmals und der Kombination zweier komisch-inkongruenter Bildfelder (Singer 2018, Kap. II.1).

Doch zurück vom direkten Vergleich über ein Jahrhundert hinweg zur Entwicklung der Schauspielkunst-Beschreibung im 18. Jahrhundert: Die anfängliche Aufmerksamkeit auf mimische Fehler hat meiner Meinung nach den Blick von Schauspielkunst-Beschreibenden für mimische „Feinheiten" geschult – so nannte man in Deutschland mimische Erfindungen, die eine Rolle bis ins letzte Detail überzeugend ‚ausmalten' (Singer 2018, Kap. II und III). Solche Feinheiten wurden erst einzeln gewürdigt, dann aber auch eingebaut in dichte Beschreibungen längerer mimischer Sequenzen. Das unerreichte Muster einer solchen Schauspielkunst-Beschreibung waren mehrere Passagen in Georg Christoph Lichtenbergs *Briefen aus England* von 1778, und die berühmteste dieser Passagen beschreibt, wie David Garrick in der Rolle des Hamlet die Begegnung mit dem Geist seines Vaters gestaltet. Lichtenbergs ausführliche Mimen-Ekphrasis kann in diesem Rahmen nicht besprochen oder auch nur in voller Länge zitiert werden (siehe Singer 2018, Kap. I); doch genügen für die Zwecke dieses Aufsatzes zwei Sätze aus der Beschreibung der anschließenden Bühnenaktion:

> Der Geist winkt ihm, da sollten Sie ihn sich von seinen Freunden, die ihn warnen nicht zu folgen und fest halten, los arbeiten sehen, immer mit den Augen auf dem Geist, ob er gleich mit seinen Gefährten spricht. Aber endlich, da sie es ihm zu lange machen, wendet er auch sein Gesicht nach ihnen, reißt sich mit großer Heftigkeit los, und zieht mit einer Geschwindigkeit, die einen schaudern macht, den Degen gegen sie: *by heaven I'll make a ghost of him, that lets me*, sagt er. (Lichtenberg 1998 [1778], 335–336)

Hier finden sich in konzentriertester Form eine Reihe typischer Merkmale von Schauspielkunstbeschreibungen, die bis ins frühe 20. Jahrhundert wirkten: Lichtenberg beschreibt minutiös die spannungsvolle Körpersprache, vermittelt aber auch seine Erregung in der Ansprache an den Adressaten seiner *Briefe aus England* und letztlich den Leser des Textes: „Da sollten Sie ihn [...] sehen".[9] Sowohl die Beschreibung der Bühnenaktion als auch die Thematisierung der Wirkung orientieren sich an der Dramenhandlung, geschehen also im Sinne der Rollen-Verkörperung.

Allerdings gibt es in dieser Passage auch *ein* Moment, das das Paradigma der Verkörperung überschreitet: Wenn Lichtenberg formuliert, Hamlet-Garrick ziehe „mit einer Geschwindigkeit, die einen schaudern macht, den Degen", so gilt der Schauder nicht allein der Figur, sondern auch der Artistik des Schauspielers. Deren Wirkung hat Lichtenberg schon zu Beginn seiner *Briefe aus England* thematisiert:

---

9 Die Briefe sind laut Untertitel „An Christian Heinrich Boie" gerichtet, wobei unklar ist, ob sie auch tatsächlich zunächst handschriftlich an den Göttinger Freund gelangten. Im Text wird sein Name als „B." abgekürzt (siehe Singer 2018, 224).

> Er ist wirklich stark und äußerst geübt und flink. […] [I]n dem Tanz in *much ado about nothing*, unterscheidet er sich vor andern durch die Leichtigkeit seiner Sprünge, als ich ihn in diesem Tanz sah, war das Volk so zufrieden damit, daß es die Unverschämtheit hatte, [ihm] encore zuzurufen. (Lichtenberg 1998 [1778], 332)

Obwohl Lichtenberg die Reaktion des Publikums tadelt, das sich eher wie auf dem Jahrmarkt als wie im Theater verhält, fasziniert beim Tanz wie beim Degenziehen weniger die Verkörperung der Rolle als die beherrschte Körperlichkeit des Schauspielers, der sich im selben Raum wie das Publikum bewegt. Dieser Aspekt lässt sich mit einem Terminus der Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte als „Präsenz" des Schauspielers bezeichnen (Fischer-Lichte 2004, 160–175). Unter dem Vorzeichen des Verkörperungsparadigmas um 1800 kann diese Wirkungsdimension allerdings nur gelegentlich aufblitzen – zentral wird sie dagegen für Evokationen von Schauspielkunst um 1900 (Singer 2018, Kap. V und VI). Man vergleiche mit Lichtenbergs Degen-Passage folgende Verse aus einer Elegie Hugo von Hofmannsthals „Zum Gedächtnis des Schauspielers Mitterwurzer" von 1898, dem Todesjahr Fontanes:

> Mit Schwertern, die er kreisen ließ so schnell,
> Daß niemand ihre Klinge funkeln sah,
> Hieb er sich selbst in Stücke: Jago war
> Vielleicht das eine, und die andre Hälfte
> Gab einen süßen Narren oder Träumer.
> (Hofmannsthal 1984 [1898/1904], 82, V. 20–23)

Wie in Lichtenbergs Text wird hier die Geschwindigkeit gefeiert, mit der ein Schauspieler Stichwaffen handhabt – allerdings kreisen hier nicht Degen, sondern Schwerter, und die Nähe zu einer Jahrmarktsnummer ist unverkennbar. Vor allem aber: Dies ist nicht mehr Teil der Beschreibung einer bestimmten Verkörperung, sondern eine Metapher für die faszinierende Fähigkeit des verstorbenen Schauspielers, in gegensätzlichste Rollen zu schlüpfen, in die des intriganten Jago ebenso wie – und hier geht es schon nicht mehr um bestimmte Rollen, sondern Rollentypen – in „einen süßen Narren oder Träumer". Diese Fähigkeit hat etwas Magisches, aber auch etwas Bedrohliches: Wer sich selbst in Stücke hauen kann, hat kein festes Ich, anders als die Zuschauer*innen es zu haben glauben. Schon einige Verse früher hatte Hofmannsthal diesen Gegensatz exponiert, und zwar in noch expliziterer Referenz auf den Jahrmarkt, den der Schauspielstand nunmehr so weit hinter sich gelassen hatte, dass sich die Herkunft positiv wenden ließ:

> Da wußten wir, wer uns gestorben war:
> Der Zauberer, der große, große Gaukler!
> (Hofmannsthal 1984 [1898/1904], 82, V. 12–13)

Nach diesem kurzen Blick auf Passagen in drei repräsentativen Mimen-Ekphrasen seien nun, sehr idealtypisch, die beiden wichtigsten Leitkonzepte von Schauspiel-

kunst in Bezug auf ihre Beschreibungen zusammengefasst: Um 1800 ist es die möglichst natürliche Verkörperung einer Rolle (1), deren Misslingen der Kritiker karikiert (2) und deren Gelingen er zu *beschreiben* versucht (3), und zwar sowohl im typischen Detail (3a) wie im szenischen Gesamtverlauf (3b). Um 1900 dagegen ist es die eine Rolle transzendierende körperliche Präsenz (I), die der Dichter vor allem in kühner Metaphorik (II) *evoziert* (III). In beiden Fällen aber geht es nicht zuletzt um die Wirkung auf das Publikum (4/IV). Wo nun steht Fontane in dieser Entwicklung?

Das Ideal der Verkörperung (1) formuliert Fontane sogar noch radikaler als Goethe, wenn er den Schauspieler Richard Kahle (als Klosterbruder in Lessings *Nathan*) folgendermaßen lobt:

> Die Persönlichkeit des Schauspielers ging in dem Charakter seiner Rolle unter. Dies unter allen Künstlern, die wir gegenwärtig an der Bühne haben – leistet nur Herr Kahle. Die andern sind und bleiben sie selbst; er ist jedesmal ein anderer, bis zu einem Grade, daß es oft Mühe kostet ihn in seinem Gebilde zu erkennen. (GBA–Theaterkritik, Bd. 1, 204)

Man beachte die Wortwahl: Die Rolle ist ein „Gebilde", der Schauspieler buchstäblich ein ‚bildender Künstler' – bereits hier verrät sich die Nähe zur Schauspiel-Kunstbeschreibung, der der letzte Abschnitt gilt. Dass auch Fontanes Vorstellung von Verkörperung mit dem der Natürlichkeit verbunden ist, wenn auch unter dem Vorzeichen des Realismus, bezeugt das oben in Abschnitt 2 zitierte Lob auf Maximilian Ludwig als Ferdinand, das er folgendermaßen fortsetzt:

> Dadurch entsteht ein Etwas, das völlig abweicht von dem, was wir bisher unter dem Namen Ferdinand von Walter von der Bühne her zu uns sprechen hörten; das Sentimentale, Phrasenhafte, Unwahre kommt in Wegfall und eine Gestalt wird geboren, die Leben und historisches Gepräge hat und vor Allem – uns interessirt. (GBA–Theaterkritik, Bd. 1, 213)[10]

Bereits gezeigt wurde, dass Fontane, wenn gegen dieses Ideal verstoßen wird, mimische Karikaturen schreibt (2). Hier drei Beispiele, die weitere Aspekte von Schauspielkunst beleuchten, nämlich Rezitation und Kostüm. Louise Erhartt hat den Kritiker „durch ihr consequentes Hinauf- und Hinunterklettern auf derselben Tonleiter, als ob immer dasselbe Recitativ gesungen würde, manch liebes Mal zu stiller Verzweiflung gebracht" (GBA–Theaterkritik, Bd. 2, 105); und über Bauern-Darsteller in einer *Wilhelm Tell*-Aufführung urteilt er: „Das Stimm-Material der meisten ist zu dürftig, und vor allem die süß- und schönrednerischen, die jedes Gericht mit Vanillen-Crême serviren, verderben das Diner." (GBA–Theaterkritik, Bd. 2, 155) Etelka Borry schließlich trägt als Jungfrau von Orléans „Stöckelschuhe mit so hohen Absätzen, daß ich

---

10 „Die ‚Beobachtung des Lebens' ist eine der Maximen Theodor Fontanes, mit der er Handlung wie Rolle mißt, und er wendet sich unmißverständlich gegen jedes Zuviel, jede Überzeichnung und gegen Verzerrungen" (Schirmer 1998, 105).

bei gelegentlich vorkommender guter Flankenstellung durch einen Stadtbahnbogen zu sehen glaubte“. (GBA–Theaterkritik, Bd. 2, 269)

Doch auch das Ausbleiben von karikierbaren mimischen Aktionen kann einen karikaturistischen Effekt zeitigen, stellt doch Fontane angesichts eines Besuchs von Helene Gräffner die Frage:

> [I]st das überhaupt noch ein Gastspiel? Eine junge, wohlgewachsene Dame, die gerade Bühnen-Tournüre genug hat, um ohne sonderliche Störung für sich und andere auf- und abtreten zu können, arrangirt ihre dunkelblonde Haarfülle, setzt einen modernen Sommerhut auf und spricht einige gleichgiltige Sätze. Was die Kritik damit machen soll, ist schwer erfindlich. (GBA–Theaterkritik, Bd. 2, 98)

Womöglich noch vernichtender ist eine schlicht das Scheitern einer Lustspielrollenverkörperung konstatierende Kritik an Ferdinand Rinald vom Hoftheater Meiningen: „Die Herzogin-Wittwe (Frau F r i e b) ist eine Herzogin-Wittwe, der Oberhofmeister (Herr D ö r i n g) ist ein Oberhofmeister, aber der junge Herzog ist nicht ein junger Herzog, sondern Herr Rinald.“ (GBA–Theaterkritik, Bd. 2, 21)

Wie aber steht es mit dem positiven Gegenstück (3), insbesondere den mimischen ‚Feinheiten‘ (3a)? Deren Beschreibung findet sich bei Fontane weitaus seltener. Wenn sie sich einmal findet, dann, wie der Hinweis auf Ludwigs historisch korrekte Uniform, als exemplarischer Beleg für eine generelle Tendenz des Spiels, das aber nicht in der genauen Nacherzählung einzelner Szenen vorgeführt wird, sondern im eher diskursiven Umriss der gesamten Rollenauffassung. Ein prägnantes Beispiel ist eine Passage aus der Besprechung von Adelaide Ristoris Verkörperung der Maria Stuart: Fontane vergleicht, wie die Endfünzigerin ein Moment aus dem Königinnenstreit in Szene II/4 am 19. November 1879 gestaltet, mit ihrem letzten Gastspiel acht Jahre zuvor:

> Sie v e r f o l g t e früher ihre siegreich aus dem Felde geschlagene Nebenbuhlerin, ihr gleichsam s c h r i t t w e i s e nachzüngelnd. Jetzt bleibt sie s t e h n und läßt nur die Schrägstellung des Körpers und den vorgestreckten Finger wirken. Jenes war jugendlich-leidenschaftlicher, dies ist königlich-würdevoller, und wenn mir beides gleichberechtigt erscheint, so stimmt doch die jetzige Modification zu dem naturgemäß ä l t e r g e w o r d e n e n G e s a m m t b i l d e. (GBA–Theaterkritik, Bd. 2, 300, vgl. Bd. 1, 125)

Grundsätzlich ist Fontanes Zugriff weniger evozierend als analysierend: Er will darlegen, warum einem Schauspieler die Verkörperung einer Rolle als Ganzes gelungen ist oder warum nicht,[11] und er besitzt ein beachtliches Wissen auf der technischen Seite, vom Kostüm bis zur Deklamation. Handelt es sich um ein Mitglied des Königlichen Schauspielhauses, steht hinter seinen Analysen ein pädagogischer Impetus: Wenn der

11 Die von Jörg Thunecke im Anschluss an Rüdiger Knudsen identifizierten Forderungen „echtes Einfühlen in die jeweilige Rolle, innerliches Entsprechen der äußerlichen Mittel, Ablehnung des Sich-Selbst-Spielens […] sowie Zurückweisung übertriebener Sicherheit und Selbstgefälligkeit“ (Thunecke 2000, 869, vgl. Knudsen 1942, 114) lassen sich auf diese Erwartungen zurückführen.

Darsteller Fehler macht, die zu beheben sind, gibt Fontane konkrete Empfehlungen und vermerkt erfreut jede Besserung in späteren Vorstellungen. Nicht selten empfiehlt er aber auch eine Umbesetzung. Was Gastspiele betrifft, ging Fontane grundsätzlich davon aus, dass sich der Schauspieler für ein Engagement am Berliner Schauspielhaus empfehlen wollte, und wog mit großer Sorgfalt ab, ob und für welche Rollen er in Frage kam.

Schließlich spielt auch die Wirkung von Schauspielkunst (4/IV) in Fontanes Kritiken eine wichtige Rolle und ist oft sogar der Ausgangspunkt einer Kritik. Aber sie wird selten unhinterfragt als Beleg für die Güte oder Schwäche eines Schauspielers genommen, sondern eigentlich immer problematisiert. Dies gilt zumal in Bezug auf die Zuschauer*innen, die sich beispielsweise für outriertes Augenspiel begeistern; dass Fontane aber auch seine eigenen Reaktionen immer wieder überprüft, hat das Beispiel von Paula Conrad gezeigt.

Und dennoch interessierten Schauspieler*innen ihn nicht nur als Material für stimmige Verkörperungen, sondern auch in ihrer die Rolle transzendierenden Präsenz (I). So heißt es gleich in seiner dritten Theaterkritik vom 30. August 1870, die einer Aufführung der *Minna von Barnhelm* gilt:

> Die hervorragendste Leistung des Abends […] war wieder der Riccaut des Herrn Friedmann. […] Hier ist ein Etwas, das für unser Gefühl sofort die superiore Begabung bekundet. […] Mancher Ehrenmann ängstigt uns schon, wenn er mit zwei Bällen spielt; hier folgen wir lächelnd und sorglos einem blitzenden Sieben-Klingen-Spiel. Wir wissen, daß die Messer fliegen wie sie sollen. Wir wissen es vom ersten Augenblick an, wo Riccaut eintritt. (GBA–Theaterkritik, Bd. 1, 17)

Die Metapher vom souveränen Waffenakrobaten zeigt bereits eine frappierende Nähe zu Hofmannsthals Säbel- und Zauberkünstler (II). Zwar steht sie bei Fontane in einer gewissen assoziativen Nähe zur Figur des Riccaut, doch obwohl dieser „ein gewisses Maß von Controlle“ bewahrt, wirkt Riccaut in Friedmanns Gestaltung eher „wie ein Verdursteter, der sich auf die Quelle stürzt“ (GBA–Theaterkritik, Bd. 1, 17). Die Sicherheit des Schauspielers dagegen vermittelt auch den Zuschauer*innen ein Gefühl von Sicherheit – in bemerkenswerter Entsprechung zu Lichtenbergs Formulierung „Man fühlt sich selbst leicht und wohl, wenn man die Stärke und Sicherheit in seinen Bewegungen sieht, und wie allgegenwärtig er in den Muskeln seines Körpers scheint.“ (Lichtenberg 1998 [1778], 331–332) In diesem Sinne bekennt sich Fontane ausdrücklich zu schauspielerischem Virtuosentum (Helmer 2018, 36).

Dass Fontane die erotische Komponente von Präsenz ebenfalls thematisierte,[12] wurde bereits eingangs im Fall der „Stubsnasen-Beauté“ Paula Conrad deutlich; dass

12 Der Theaterkritiker Irving Wardle kritisiert, dass dies im 20. Jahrhundert eher ein Tabu sei: „Reviewers often seem on their guard against beauty and physical prowess. The pretence is that we are touched only by the performer’s professional accomplishment, psychological insight, verse-speaking technique, and other elements that can be appraised at arm’s length; and that we are immune to

er auch für maskuline Präsenz-Wirkung empfänglich war, zeigt eine Aufführungskritik von *Wallensteins Lager* im November 1871. Zunächst spendet der Kritiker zwei Darstellern von Soldaten aus Wallensteins Elitetruppe das Allerweltslob, sie hätten allgemein ‚erfreut', dann aber gerät er ins Schwärmen:

> Es war jetzt der längst erwartete Augenblick gekommen, wo zwei andere Pappenheimer, Herr Betz und Herr Niemann, in den Vordergrund traten. Plötzlich standen sie da, überragten alles andere um eines Hauptes Länge, legten die Linke auf den Pallasch, sahen sich um und lächelten. Jeder schien zu den andern Insassen des Lagers sagen zu wollen: „es thut uns leid, meine Herren; aber jetzt kommen wir." Und sie kamen. Alles war wie elektrisirt. (GBA–Theaterkritik, Bd. 1, 102)

Die Evokation von Präsenz (III) funktioniert hier allerdings eher über die Versprachlichung eines Wirkungs-Subtextes (mit typografisch hervorgehobener Betonung!) als über die schon um 1871 wenig originelle Metapher (II), die Wirkung sei ‚elektrisierend'.[13] Bleibt diese Wirkung aber aus, baut Fontane die konventionelle Metapher schon einmal zu einem suggestiven Gleichnis aus wie in der bereits zitierten Kritik am Gastspiel Ferdinand Rinalds: „es fehlt Muskulatur, Nerv, Gespanntheit. Alles wirkt müde, schlaff. Es schlägt nichts ein, es fährt nichts in blendendem Zickzack den Himmel herunter, es blitzt bloß am Horizont." (GBA–Theaterkritik, Bd. 2, 21)

4 Überblendungen: Schauspielkunst und bildende Kunst

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass Fontane in seinem Lob auf die Wandlungskunst von Richard Kahle dessen Rollen als „Gebilde" bezeichnet und ihn damit implizit zum ‚bildenden Künstler' macht. Diese Metapher hat Tradition: Schon Conrad Ekhof, der ‚deutsche Garrick', soll Schauspielkunst als „belebte Bildnerey" bezeichnet haben (Böttiger 1796, 246); und dementsprechend orientierten sich Schauspieler*innen an

---

animal magnetism, charm, heroic profiles and lovely legs which move the reviewer like any other spectator to desire and envy. I can recall only one reviewer (Joyce Macmillan of The Guardian) owning up to being turned on while in possession of a Press ticket" (Wardle 1992, 100). Fischer-Lichte (2004) geht zwar davon aus, dass „der Darsteller die Fähigkeit zur Präsenz der Beherrschung bestimmter Techniken und Praktiken verdankt" (166), beobachtet aber auch, dass gerade undressierte Tiere auf der Bühne stets „eine geradezu unheimliche ‚Präsenz'" hätten (185). Die ‚animalische' Wirkung menschlicher Attraktivität (oder auch von Hässlichkeit) scheint mir jedenfalls ein wichtiges Element von Präsenz.

13 So beschreibt Bogs der Uhrmacher in einer 1807 veröffentlichten Satire von Clemens Brentano und Joseph Görres die Wirkung eines Konzertbesuches mit den Worten: „die Musikanten stimmten, die Lichter blitzten, die Menge summte, man wich aus meiner Nähe, man hielt mich für die geladene Flasche einer Elektrisirmaschine" (Brentano und Görres 2013 [1807], 27).

Vorbildern der bildenden Kunst von der Mimik bis zum Kostüm (Barnett 1987; West 1991; Heeg 2000). Einen wichtigen Einfluss hatte das Gesellschaftsspiel der ‚lebenden Bilder' (Holmström 1967; Jooss 1999), also das Nachstellen berühmter Gemälde, das sich bis in die Festkultur des Spätmittelalters und vor allem der italienischen Renaissance zurückverfolgen lässt und von Denis Diderot für das Theater modifiziert wurde: Die Bühnenhandlung sollte in bedeutsamen und besonders bewegenden Momenten zu wohlkomponierten *tableaux* bzw. *tableaux vivants*[14] erstarren, insbesondere am Schluss einer Szene.[15] Diese Konzeption verbindet sich bei Diderot allerdings mit der Theorie der antiklassizistischen *comédie larmoyante* (Brüggemann 2017, Kap. II); klassizistisch geprägt war dagegen die weiblich konnotierte Kunst der Attitüde, die der körperlichen Nachahmung von Statuen galt, jedoch als dynamisch verbundene Folge verschiedener Werke oder Posen angelegt war (Baum 2014).

Fontane hielt allerdings wenig von solch direkter Nachahmung bildender Kunst auf der Bühne und spottete über „die Gesten" des Gastschauspielers Wilhelm Rieckhoff als Othello, „die mehrfach einen Wechsel von Boxer- und Laokoon-Attitüde darstellten" (GBA–Theaterkritik, Bd. 3, 100). Generell erklärte er, die Bühne sei kein „Schaustellungs-Lokal für Tableaux-vivants, für Stattlichkeiten und Sonoritäten, – Geist soll zu Geist und Herz zu Herzen sprechen" (GBA–Theaterkritik, Bd. 3, 160). Als Inbegriff einer zur Pose erstarrten Schauspielkunst galten ihm die Gastspiele der gefeierten Heroine Clara Ziegler (Eschweiler 1935; Balk 1994, Kap. 1), die er mit der monumentalen Historienmalerei ihrer Heimatstadt München in Verbindung brachte:

> Wenn vor 30 Jahren und mehr mit einiger gedanklicher Kühnheit über Fanny Elsler geschrieben wurde: „sie tanzt Göthe", so darf man füglich von Fräulein Ziegler sagen: „sie spielt Kaulbach." Ihr ganzes Auftreten wirkt wie die Treppenhausbilder im Museum; rechts zieht die Christengemeinde Palmen tragend und Psalmen singend in die Freiheit, links entflieht der ewige Jude, im Hintergrunde brennt Jerusalem und der Hohepriester zückt das Dolchmesser zum Stoß in die eigne Brust. Die Aehnlichkeit ist frappant. Liegt es an München? (GBA–Theaterkritik, Bd. 1, 192)

Hier konvergieren Kunst- und Schauspielkunstbeschreibung, denn Fontane bezieht sich auf Wilhelm von Kaulbachs Fresko *Die Zerstörung Jerusalems, Die Römer, Die Geschichte* im Neuen Museum zu Berlin, ein „Remake" des 1846 vollendeten allegorischen Monumentalgemäldes *Die Zerstörung Jerusalems durch Titus* in der Münchner Neuen Pinakothek (Möseneder 1996; Metzger 2003). Keine der genannten ‚theatralischen Posen' wird direkt auf Zieglers Darstellung von Grillparzers *Medea* am 16. Mai 1872 bezogen, die er eigentlich bespricht. Gerade ihre Häufung und problematische

---

14 Die oxymorale Fügung *tableau vivant* und ihr deutsches Pendant setzten sich erst im 19. Jahrhundert durch. Im 18. Jahrhundert sprach man auch im Fall der Nachstellung spezifischer Gemälde meist einfach von *tableaux*, im Deutschen mitunter auch von „Gemä(h)lden" (Jooss 1999, 19–20).

15 Siehe Holmström 1967, 11–39; speziell zu Diderot auch Heeg 2000, 77–80.

Anschließbarkeit aber vermitteln den Eindruck, dass diese Schauspielkunst generell „ein chaotisches Durcheinander von Aechtem und Unächtem, von Richtigem und Falschem, von Hinreißendem und Abstoßendem, von Rührendem und Verzerrtem, von Einfachem und Maßlosen" darstelle, wie Fontane explizit angesichts ihrer Verkörperung der Titelfigur von Emanuel Geibels *Brunhild* am 5. Juni 1872 (GBA–Theaterkritik, Bd. 1, 196) schreiben wird.[16]

Was aber meint Fontane bei solcher Reserve gegen Schauspielkunst als bildende Kunst, wenn er formuliert, ein Schauspieler wie Richard Kahle schaffe „Gebilde"? Die Antwort lässt sich aus einem Lob für Johannes Gustavs Verkörperung von Herzog Alba in Schillers *Don Carlos* erschließen:

> [...] scharfe Charakteristik. Er gab ein Bild, das sich einprägt [...]. Um eine wirkliche Figur zu schaffen und hinterher das Bild derselben in der Seele des Zuschauers zurückzulassen, dazu muß der Künstler die Figur, um die sich's handelt, wie gegenständlich vor Augen gehabt haben. (GBA–Theaterkritik, Bd. 3, 24)[17]

Es geht Fontane also darum, dass ein Schauspieler aus der Lektüre des Textes ein möglichst konkretes mentales Bild gewinnt und es so deutlich und eindrücklich umsetzt, dass es für die Zuschauer*innen zum bleibenden Erinnerungsbild wird.[18] Solange die Orientierung an Werken der bildenden Kunst diese Leistung fördert, ist sie willkommen, zumal für historische Rollen: „Herrn Berndal's Heinrich VIII. war vorzüglich; – er hatte seinen Holbein gut studirt." (GBA–Theaterkritik, Bd. 1, 159) Sobald die Orientierung aber zu Übertreibung oder Statuarik führt, ist das mimische Bild leblos.

Fontane greift auf Analogien zur Kunst aber auch zurück, um die Eigenarten von Schauspielkunst bzw. Schauspielschulen oder Schauspieler*innen in ihrem kulturellen Kontext bzw. ihrer geschichtlichen Entwicklung deutlich zu machen – wobei er nicht nur ‚Hochkunst' berücksichtigt, sondern allgemeiner das, was heute ‚visuelle Kultur' heißt. Dafür abschließend drei Beispiele.

Das ‚Framing' Clara Zieglers durch Kaulbachs Gemälde in seiner *Medea*-Besprechung wurde bereits erwähnt; nachzutragen ist eine weitere Analogie aus der *Brun-*

---

16 Eine Kritik ihrer Phädra-Darstellung am 31. Mai 1879 wird etwas konkreter, obwohl sie ebenfalls über die Rolle hinausgeht: „Die Frau Clara Zieglerschen Zuthaten sind bald aufgezählt: ruhige Stellung an einer dorischen Säule, königliches Herabschreiten von einer höheren oder niedrigeren Freitreppe, Stellung am Stuhl, Stellung am Altar, Griff in die Saiten einer Leier, Mantel-Drapirung [...]." (GBA–Theaterkritik, Bd. 2, 258) Einige dieser Attitüden finden sich auch in zeitgenössischen Fotos und Gemälden, vgl. die Abbildungen in Balk 1994.

17 Vgl. Fontanes Lob für Marie Niemann-Seebach als Elisabeth in Heinrich Laubes *Graf Essex*: „Es gelang ihr wiederum ein sich einprägendes, weil scharf gezeichnetes Bild zu geben" (GBA–Theaterkritik, Bd. 2, 314).

18 Zur systematischen Ausdifferenzierung des notorisch vieldeutigen ‚Bild'-Begriffs in Bezug auf Schauspielkunst siehe Singer 2018, 137–148.

hild-Rezension: Trotz seiner oben zitierten Kritik an Zieglers Kunst als „chaotisches Durcheinander" muss er ihr Spiel dann doch (und zwar noch im selben Satz) als „eine Colossal-Leistung" anerkennen.

> Denn das Schönheitsgesetz, wenn es auch in der Kunst das höchstberechtigte ist, ist doch nicht das allein-berechtigte, und es hat zu allen Zeiten Schöpfungen in Dichtung, Plastik, Architektur gegeben, die das Höchste und Tiefste im Menschenherzen berührt haben, ohne eigentlich schön zu sein. (GBA–Theaterkritik, Bd. 1, 196)

Gestützt wird das Postulat durch die Analogie zu dem von Joseph Paxton für die Londoner Weltausstellung von 1851 geschaffenen „Crystal Palace": Man werde sich „durch diesen chaotischen, mit allerhand Häßlichem und Ridikülem beklebten Bau immer wieder viel mehr gefesselt, imponirt und nach oben gezogen fühlen als durch ein halbes Dutzend Schinkelsche Schönheitsbauten" (GBA–Theaterkritik, Bd. 1, 196). Dennoch: Was einer Clara Ziegler in der Kolossalrolle einer Brunhild erlaubt ist – „Wir haben nur ein unklares Bedürfniß, etwas Riesenjungfrauhaftes, eine Hünin, an uns herantreten zu sehen" (GBA–Theaterkritik, Bd. 1, 200) –, das ist in historischen Rollen verfehlt:

> das Charakterbild, das sie von der großen Tochter Heinrich's [VIII., d. i. Elisabeth I.] giebt, verhält sich zur Wirklichkeit, wie sich die Profile beider, der Königin und ihrer Darstellerin, zu einander verhalten. Convex und concav; volle Gegensätze. Alle Schwächen der Fräulein Ziegler'schen Kunst treten einem hier entgegen, vor allem die Unmöglichkeit, etwas anderes zu geben, als sich selbst. (GBA–Theaterkritik, Bd. 1, 202)

Vor allem aber bekämpft Fontane das „Zieglerthum" von Nachahmer*innen wie dem Heldendarsteller Adalbert Matkowsky (GBA–Theaterkritik, Bd. 3, 357), den er – zweites Beispiel – auch noch in einen anderen kunst- und theaterhistorischen Zusammenhang stellt: „Im ersten Drittel dieses Jahrhunderts war Norddeutschland mit englischen Kupferstichen überschwemmt" (GBA–Theaterkritik, Bd. 3, 356), darunter auch die

> Bilder aus der Shakespeare-Gallerie, die, sehr wahrscheinlich dem Leben nachgebildet, uns Nachgeborenen Aufschluß darüber geben, wie damals in der Garrickzeit und der ihr unmittelbar folgenden Epoche Shakespearesche Gestalten in England gegeben wurden. Im Anschluß daran gab Herr Matkowsky seinen Don Cesar [in Schillers *Braut von Messina*], ja mehr, es war als träten die Figuren der Shakespeare-Galerie […] aus ihren kleinen birkenmasernen Rahmen heraus. (GBA–Theaterkritik, Bd. 3, 356–357)

Als typische mimische Merkmale der Figuren in John Boydells Monumentalprojekt der Illustration von Shakespeares Werken durch die größten Künstler*innen des späten 18. Jahrhunderts (Boydell und Boydell 1805; siehe Gage 1996) nennt Fontane „das wirre Haar, das stiere, beziehungsweise das lauernde Auge, de[n] in die Schultern tiefeingezogene[n] Kopf" (GBA–Theaterkritik, Bd. 3, 356). Für solche exaltierte Mimik ist Garricks in vielen Stichen verewigte Begegnung mit dem Geist das berühmteste

Beispiel. Auf dramatische Höhepunkte solcher Art war die damalige Bühnenkunst angelegt, und es war nicht selten, dass das begeisterte Publikum, wie im Fall von Garricks Tanz in *Viel Lärm um Nichts*, ihre Wiederholung verlangte (Benedetti 2001, 97–98).

Um die Wirkung der in den Stichen festgehaltenen Schauspielkunst als zeitlichen Ablauf zu charakterisieren, kommt Fontane auf eine weitere visuelle Analogie:

> Diese Spielweise hat den Vorzug starker äußerlicher Effekte, man kann sich ihnen nicht entziehn und die wechselvolle Gestaltung der Einzelmomente giebt überall Reiz und Anregung. Aber diese wechselvolle Gestaltung hat auch das Kaleidoskop; bei jeder leisen Drehung fallen die Steinchen oder Splitterchen so oder so, und gleichviel wie sie fallen mögen, immer ist es bunt und immer ist es ein Stern oder Achteck, und ob Stern oder Achteck, immer ist es hübsch. Gewiß. (GBA–Theaterkritik, Bd. 3, 357)

Wie im Fall des Kristallpalasts erklärt die Analogie also eine Faszination, die einem traditionellen „Schönheitsgesetz" widerspricht; doch dient sie in diesem Fall nicht der Proklamation davon unabhängiger ästhetischer Erfahrung, sondern der Abwertung von ‚Hochkunst':

> Aber nach diesem Prinzipe läßt sich die Kunst nicht behandeln und was das Recht des Kaleidoskops ist, ist darum noch nicht das Recht des Schauspielers, der Bühne. Jede Rollen-Darstellung unterliegt einem Gesetz, das über die Forderung der bloßen Formen- und Farbenwirkung weit hinausgeht, und wenn statt des Sterns ein Achteck oder statt des Achtecks ein Stern fällt, so nützt es auf der Bühne nichts, daß beide gleich hübsch aussehen, sie müssen auch passen und dürfen nicht willkürlich sich ablösen oder füreinander eintreten. (GBA–Theaterkritik, Bd. 3, 357)

Man muss dazu wissen, dass John Brewster seine (Wieder-)Erfindung des Kaleidoskops durchaus als Anregung für die dekorativen Künste verstand (Brewster 1858), das Gerät aber vor allem als Kinderspielzeug populär war (Cartier 2018). Die Assoziation des Kindischen wird vor allem durch die Häufung von Diminutiven erzeugt, im drolligen Kontrast zu tragischer Bühnenkunst, die zudem als vollkommen inhaltsentleert erscheint.

Das dritte und letzte Beispiel stammt aus einem ekphrastischen Doppelporträt Clara Zieglers und Adelaide Ristoris in der Rolle der Medea:[19]

---

19 Der Vergleich zweier Schauspieler*innen in derselben oder einer ähnlichen Rolle unter Einbeziehung bildlicher Darstellungen findet sich ebenfalls bereits bei Lichtenberg, der den Stil Garricks mit dem des Komikers Thomas Weston konfrontiert (Singer 2018, 231–235 und 253–257). In diesem Fall spielt Ziegler die Medea in Grillparzers Tragödie von 1821 (vgl. die Einzelkritik einer späteren Aufführung in GBA–Theaterkritik, Bd. 1, 191–194), Ristori in der von Ernest Legouvé von 1855, übersetzt von Giuseppe Montanelli. „Der Umstand, daß beide Künstlerinnen in verschiedenen Medea's auftraten, kommt" für Fontane „wenig in Betracht; nach der Charakterseite hin existirt kein nennenswerther Unterschied" (GBA–Theaterkritik, Bd. 1, 119).

> Die Ziegler ist durchaus statuarisch, die Ristori physiognomisch; jene, in allem, eine Aufgabe für den Bildhauer, diese für den Maler. Photographische Bilder der einen würden immer die ganze Figur, die der andern immer nur, oder doch f a s t immer nur, den Kopf darzustellen haben. (GBA–Theaterkritik, Bd. 1, 120)

Der erste Satz greift die Kategorien ‚plastisch/malerisch' auf, die im späten 18. Jahrhundert zu „einem geläufigen kunsttheoretischen Gegensatzpaar" wurden (Pfisterer 2011). Allerdings spricht Fontane nicht vom ‚Plastischen', sondern vom ‚Statuarischen', was seine Bevorzugung der gegensätzlichen Spielweise andeutet.[20] Der Vergleich von Ristoris Spielweise mit dem Close-up der Fotografie dagegen weist bereits auf spätere Entwicklungen voraus, wie ein Blick in Knut Hickethiers *Film- und Fernsehanalyse* zeigt:

> Indem der Film die gestische und mimische Ausdrucksweise des Schauspielers, die ursprünglich auf ein Spiel auf der großen Bühne ausgerichtet war, durch Nah- und Großaufnahmen hervorhebt und durch die Projektion im Kino vergrößert, wirkt vieles, was sich der theatralen Darstellungsmittel bedient, übertrieben und unglaubwürdig. Die Darstellungsstile und Spielweisen mussten sich also im historischen Prozess ändern und den neuen medialen Bedingungen des Films anpassen. Dies geschah vor allem dadurch, dass der mimische und gestische Ausdruck reduziert wurde. Diese Veränderung der Darstellungsstile wird als ein *Unterspielen* bezeichnet. (Hickethier 2001, 172–173)

Nun soll Fontane hier nicht geradewegs zum Propheten des Films gemacht werden. Doch immerhin greift filmische Schauspielkunst in diesem Fall auf Entwicklungen des 19. Jahrhunderts zurück, die sich *nach* den Berliner *Medea*-Gastspielen vollzogen: „Der Begriff stammt aus dem naturalistischen Theater am Ausgang des 19. Jahrhunderts und setzte damit das naturalistische Darstellen deutlich vom pathetischen Darstellungsstil des Hoftheaters ab." (Hickethier 2001, 173)[21] Vom Hoftheater zum intimen Kammertheater, vom klassischen und Lustspielrepertoire zum Naturalismus – das war genau der Schritt, den Fontane bekanntlich in seinen letzten Theaterkritiken ging. Wer seine Schauspielkunst-Beschreibungen liest, versteht noch besser, warum.

---

20 Vgl. Fontanes Wiederaufnahme des Gegensatzes ‚plastisch-malerisch' in den folgenden Sätzen, die im Zusammenhang dieser Beispielreihe außer Acht bleiben.

21 Voraussetzung war nicht zuletzt der Schritt vom auf Fernwirkung berechneten großen Theaterraum zu den Kammerspielen, die eine genauere Beobachtung der Schauspieler*innen erlaubten.

Literatur

Aus der Au, Carmen: Fontane als Kunstkritiker. Berlin, New York: De Gruyter 2017.
Bab, Julius: Das Theater der Gegenwart. Geschichte der dramatischen Bühne seit 1870. Leipzig: J.J. Weber 1928.
Barnett, Dene: The Art of Gesture. The Practices and Principles of 18th Century Acting. Heidelberg: Winter 1987.
Bauer, Roger/Wertheimer, Jürgen (Hrsg.): Das Ende des Stegreifspiels – die Geburt des Nationaltheaters. Ein Wendepunkt in der Geschichte des europäischen Dramas. München: Fink 1983.
Baum, Constanze: Attitüden. Antike Figurationen von Weiblichkeit um 1800. In: Friederike Krippner, Anja Heinze (Hrsg.): Das Geschlecht der Antike. Zur Interdependenz von Antike- und Geschlechterkonstruktionen von 1700 bis zur Gegenwart. Berlin: Fink 2014, S. 253–272.
Bender, Wolfgang F.: Vom „tollen Handwerk“ zur Kunstausübung. Zur „Grammatik“ der Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. In: Ders. (Hrsg.): Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Grundlagen, Praxis, Autoren. Stuttgart: Steiner 1992, S. 11–50.
Benedetti, Jean: David Garrick and the Birth of Modern Theatre. London: Methuen 2001.
Berbig, Roland: Zwischen Bühnenwirksamkeit und Wahrheitsdarstellung. Aspekte zu zwei Theaterkritikern Berlins nach 1871 – Paul Lindau und Theodor Fontane. In: FBl. 5 (1984), H. 6, S. 570–580.
Böttiger, Karl August: Entwickelung des Ifflandischen Spiels in vierzehn Darstellungen auf dem Weimarischen Hoftheater im Aprilmonath 1796. Leipzig: Göschen 1796.
Boydell, John/Boydell, Josiah (Hrsg): Collection of Prints, From Pictures Painted for the Purpose of Illustrating the Dramatic Works of Shakspeare, by the Artists of Great-Britain. London: Boydell 1805.
Brassat, Wolfgang/Squire, Michael: Die Gattung der Ekphrasis. In: Wolfgang Brassat (Hrsg.): Handbuch Rhetorik der Bildenden Künste. Berlin, New York: De Gruyter 2017, S. 63–90.
Brentano, Clemens/Görres, Joseph: Entweder wunderbare Geschichte von Bogs dem Uhrmacher […] oder die über die Ufer der badischen Wochenschrift als Beilage ausgetretene Konzert-Anzeige [1807]. In: Clemens Brentano: Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Bd. 21.1: Satiren und kleine Prosa. Text, Lesarten und Erläuterungen. Hrsg. von Maximilian Bergengruen u. a. Stuttgart: Kohlhammer 2013, S. 9–54.
Brewster, David: The Kaleidoscope. Its History, Theory and Construction with its Application to the Fine and Useful Arts. 2. Aufl. London: J. Murray 1858.
Brüggemann, Susanne: Tableau oder Handlung? Zur Dramaturgie Diderots und Lessings. Würzburg: Königshausen & Neumann 2017.
Cartier, Stephan: Die Welt zwischen den Spiegeln. Das erstaunliche Kaleidoskop des David Brewster. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2018.
Churchill, Charles: The Rosciad [1761]. In: Ders.: Poetical Works. Hrsg., eingeleitet und kommentiert von Douglas Grant. Oxford: Clarendon Press 1956, S. 3–34.
Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Bd. 2: Vom „künstlichen“ zum „natürlichen“ Zeichen – Theater des Barock und der Aufklärung. 2. Aufl. Tübingen: Gunter Narr 1989.
Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004.
Fischer-Lichte, Erika: Verkörperung. In: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hrsg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart, Weimar: Metzler 2005, S. 379–382.
Fontane, Theodor: Schriften und Glossen zur europäischen Kultur. Bd. 1: Außerdeutsches Sprachgebiet, Schauspielerporträts. Ausgewählt, eingeleitet und erläutert von Werner Weber. Zürich u. a.: Artemis 1965.

Fontane, Theodor: Theaterkritiken. Für die Taschenbuch-Ausgabe neu eingerichtet von Andreas Catsch und Helmuth Nürnberger. 4 Bde. Bd. 1: 1870–1874. Hrsg. von Siegmar Gerndt. Frankfurt a.M., Berlin, Wien: Ullstein 1979 [Auswahl aus HFA,III].

Fontane, Theodor: „Die Saison hat glänzend begonnen." Theaterkritiken. Hrsg. von Peter Goldammer. Berlin: Aufbau 1998.

Fontane, Theodor: „Da sitzt das Scheusal wieder." Die besten Theaterkritiken. Hrsg. und mit einer Einführung versehen von Debora Helmer. Mit einem Nachwort von Simon Strauß. Berlin: Aufbau 2018.

Gage, John: Boydell's Shakespeare and the Redemption of British Engraving. In: Walter Pape, Frederick Burwick (Hrsg.): The Boydell Shakespeare Gallery. Bottrop, Essen: Peter Pomp 1996.

Goethe, Johann Wolfgang: Weimarisches Hoftheater. In: Journal des Luxus und der Moden 17 (1802), S. 136–148; hier zitiert nach: Ders.: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. Frankfurter Ausgabe. Bd. 18: Ästhetische Schriften 1771–1805. Hrsg. von Friedmar Apel. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker-Verlag 1998, S. 842–850.

Haß, Ulrike: Rolle. In: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hrsg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart, Weimar: Metzler 2005, S. 278–283.

Heeg, Günther: Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts. Frankfurt a.M.: Stroemfeld 2000.

Helmer, Debora: „Da sitzt das Scheusal wieder." Der Theaterkritiker Theodor Fontane. In: GBA–Theaterkritik, Bd. 4, S. 9–53. (Helmer 2018)

Heßelmann, Peter: Gereinigtes Theater? Dramaturgie und Schaubühne im Spiegel deutschsprachiger Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts (1750–1800). Frankfurt a.M.: Klostermann 2002.

Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. 3., überarb. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler 2001.

Hofmannsthal, Hugo von: Zum Gedächtnis des Schauspielers Mitterwurzer [1898/1904]. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Bd. 1: Gedichte 1. Hrsg. von Eugene Weber. Frankfurt a.M.: S. Fischer 1984, S. 82–83.

Holmström, Kirsten Gram: Monodrama, Attitudes, Tableaux Vivants. Studies on Some Trends of Theatrical Fashions. 1770–1815. Stockholm: Alqvis och Wiksell 1967.

Jooss, Birgit: Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit. Berlin: Reimer 1999.

Knudsen, Rüdiger R.: Der Theaterkritiker Theodor Fontane. Mit 20 Abbildungen. Berlin: Gesellschaft für Theatergeschichte 1942.

Kreuder, Friedemann: Schauspieler. In: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hrsg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart, Weimar: Metzler 2005, S. 283–286.

Lichtenberg, Georg Christoph: Briefe aus England. An Heinrich Christian Boie [1778]. In: Ders.: Schriften und Briefe. Hrsg. von Wolfgang Promies. Bd. 3: Aufsätze, Entwürfe, Gedichte, Erklärung der Hogarthschen Kupferstiche. 6. Aufl. Frankfurt a.M.: Zweitausendeins 1998, S. 326–367.

Metzger, Christof: Wilhelm von Kaulbach, Die Zerstörung Jerusalems durch Titus. In: Neue Pinakothek. Katalog der Gemälde und Skulpturen. München, Köln: Pinakothek, DuMont 2003, S. 173.

Möseneder, Karl: „Die Weltgeschichte ist das Weltgericht." Kaulbachs ‚Die Zerstörung Jerusalems.' In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. Folge (1996), H. 47, S. 103–146.

Müller-Kampel, Beatrice: Theater-Leben. Theater und Schauspiel in der Erzählprosa Theodor Fontanes. Frankfurt a.M.: Athenäum 1989.

Pfisterer, Ulrich: Plastisch/Malerisch. In: Ders. (Hrsg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. 2., erweiterte und aktualisierte Aufl. Stuttgart: Metzler 2011, S. 340–345.

Scheuer, Helmut: Der Realist und die Naturalisten. Theodor Fontane als Theaterkritiker. In: Der Deutschunterricht (1998), H. 4, S. 25–33.

Schirmer, Lothar: „Der Herr hat heut Kritik.“ Theodor Fontane und das Theater seiner Zeit. In: Fontane und sein Jahrhundert. Hrsg. von der Stiftung Stadtmuseum Berlin. Berlin: Henschel 1998, S. 101–136.
Singer, Rüdiger: Mimen-Ekphrasis. Schauspielkunst in der Literatur um 1800 und um 1900. Göttingen: V&R unipress 2018.
Stüssel, Kerstin: Fontanes Theaterkritik – Ansätze zu einer kommunikations- und mediengeschichtlichen Analyse. In: Gunther Nickel (Hrsg.): Beiträge zur Geschichte der Theaterkritik. Tübingen: Francke 2007, S. 167–184.
Thunecke, Jörg: Theaterkritiken. In: F-Handbuch1, S. 865–878. (Thunecke 2000)
Tucholsky, Kurt: Der alte Fontane. Zum hundertsten Geburtstag. In: Weltbühne, 24. Dezember 1919. Zit. nach: Ders.: Gesamtausgabe. Bd. 3: Texte 1919. Hrsg. von Stefan Ahrens, Antje Bonitz und Ian King. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1999, S. 481–485.
Wardle, Irving: Theater Criticism. London, New York: Routledge 1992.
Webb, Ruth: Ekphrasis Ancient and Modern: The Invention of a Genre. In: Word & Image 15 (1999), S. 7–18.
West, Shearer: The Image of the Actor. Verbal and Visual Representation in the Age of Garrick and Kemble. New York: Palgrave 1991.

Interludium

Rüdiger Görner

„Nun ‚alter Musikant' geworden, / Zieh ich umher mit meinem Spiel"

Theodor Fontane und das Musikalische

Wenn es eine negative ästhetische Dialektik gibt, dann ließe sie sich am Beispiel von Theodor Fontanes Verhältnis zur Musik sinnfällig darstellen. Behaupten wir denn nachfolgend einmal ihr Vorhandensein und versuchen, dieses scheinevidente Missverhältnis Fontanes zur ätherischsten unter den Künsten entsprechend zu explizieren, wobei ein grundsätzlicher Aspekt thematisiert werden soll, der über das Problem ästhetischer Negativität hinausgeht: Wie verhalten sich das für Fontane so charakteristische causeurhafte Erzählen zu seinem auf das Akustische gerichteten Formbewusstsein, wie das vermeintlich ‚Realistische' seines Erzählansatzes zu den Erfordernissen, der zeitgenössischen Klang- oder Geräuschwelt zu entsprechen?

Mit Bezug auf Fontanes Gedichte, vor allem seine Balladen, lässt sich sein rhythmisch-melodisches Gespür leichter fassen; in diesen Dichtungen artikuliert sich eine sehr spezifische lyrische Tonalität, die ins Balladeske wechselweise eingehen und von ihm ausgehen kann.[1] Enthüllend genug, was Fontane in *Unwiederbringlich* kunstgemäß gesprächsweise dazu äußern lässt: „[...] Klaus Groth hat einen Pas voraus, weil er Lyriker ist und componirt werden kann, und davon hängt eigentlich Alles ab. Kein Jahr, vielleicht kein halbes, so kommt er von keinem Clavier mehr herunter." (GBA–Erz. Werk, Bd. 13, 20) Es dürfte sich hier auch um eine Anspielung auf Johannes Brahms handeln, der seit 1856 mit Groth eng befreundet war und die bedeutendsten Vertonungen seiner Gedichte vorgelegt hat; zu ihnen gehören auch Verse, die einen poetologisch-emotionalen Kern aufweisen wie: „Und dennoch ruht im Reime verborgen wohl ein Duft, / Den mild aus stillem Keime ein feuchtes Auge ruft".[2] Zwei Zeilen, zwei Reime: ein End-, ein Mittelreim: *Duft* und *ruft*, *Reime* und *Keime*, was durchaus Fontanes lyrischem Geschmack entsprochen haben dürfte, weniger vielleicht, wenn denn dieses Gedicht gemeint gewesen wäre, das Balancieren zwischen Dur und Moll in der Vertonung von Brahms, die von ihm vorgenommene Refrainisierung dieser Schlusszeilen und die dreimalige Selbstbrechung der Klavierbegleitung.

Was aber Fontanes Verhältnis zum – nennen wir es – Sonantischen angeht, zu Klangphänomenen, so empfiehlt es sich, vom Musikalischen im engeren Wortsinne zu abstrahieren und – das ist mit dem Begriff des Sonantischen gemeint – das Akustische

1 Vgl. dazu u. a. meinen Eintrag zum Stichwort „Balladendichtung" im *Theodor-Fontane-Handbuch* (Görner i.V.).

2 Die Schlussverse zu „Wie Frühlingsblumen blüht es". Vgl. dazu die prägnante Beschreibung von Forner 1997, 212–213.

https://doi.org/10.1515/9783110733235-011

überhaupt mit einzubeziehen, also die Klang- und Geräuschwelt. Es kann dabei nicht darum gehen, Fontane Musikalität abzusprechen oder sie ihm zu unterstellen, gar ihm verdrängte oder sublimierte Musikalität nachzuweisen, auch wenn zuzugeben ist: Novellen wie Franz Grillparzers *Der arme Spielmann*, Adalbert Stifters *Zwei Schwestern*, gar Eduard Mörikes *Mozart auf der Reise nach Prag* oder Theodor Storms *Ein stiller Musikant*, in der die Musik zur Hauptakteurin wird, sie sind bei Fontane schlicht nicht vorstellbar. Das liegt nicht nur an seiner lakonischen Nüchternheit im Erzählen, sondern auch an der Art, wie er in den erzählten Gesprächen Musikalisches gewissermaßen aufgehen lässt. Fontane pflegte eben die Causerien, nicht die Kadenzen.

Aber die poetologische Funktion von sonantischen Verweisen in seinen Texten interessiert und mit ihnen die Form dieser Anspielungen auf Klangliches oder Geräuschhaftes, die in überraschender Weise an Kafkas Verhältnis zu akustischen Phänomenen erinnert.[3] Als eine Anti-Musik werden Geräusche von beiden zeitlebens als Skandalon wahrgenommen, die aber in ihrer sonantischen Negativität als Irritation produktiv werden können. Geräusche sind daher für beide nicht nur bloßes Ärgernis wie etwa für Thomas Carlyle, sondern Anlass für dezidierte Auseinandersetzungen mit diesem Zivilisationsphänomen. Ein Beispiel hierfür liefert Fontanes miszellenhaftes Feuilleton „Der Straßenlärm in London und seine Folgen" vom Sommer 1856. Sein Aufbau ist bemerkenswert. Es beginnt mit der allgemeinen Feststellung: „Mit zu den größten Lästigkeiten, um nicht zu sagen Unerträglichkeiten des Londoner Lebens gehört der Straßenlärm." (NFA, Bd. 18a, 685) Darauf folgt die unvermittelte Wendung ins Unerwartete:

> Ich meine damit nicht jenes unvermeidliche Getöse, das die Bienentätigkeit von drittehalb Millionen Menschen und das unablässige Rollen der Wagen notwendig im Gefolge haben muß, nein, dieser großartig-monotone Lärm (den man – London als eine Welt gefaßt – als eine Art Sphärenmusik bezeichnen könnte) ist unbedingt die heitere Seite des Bildes und man gewöhnt sich nicht nur daran, man gewinnt ihn sogar lieb. (NFA, Bd. 18a, 685)

Es ist ein Schreibmoment der besonderen Art, der einen eigentümlichen Weitblick für das auditiv-ästhetische Potenzial der Großstadt verrät, wenn Fontane dieses „Getöse" sogar für eine urbane Variante der pythagoräischen Sphärenmusik hält und dies wohl nicht nur ironisch meint. Man denkt hierbei etwa an das, was in dieser Hinsicht Ralph Vaughan Williams mit seiner Komposition *A London Symphony* über ein halbes Jahrhundert später gelingen wird, oder an Edgar Varèses kompositorische Arbeit mit Stadtgeräuschen als einem der Signa der musikalischen Moderne (vgl. Görner 2013).

Fontane betont, dass diese Art Getöse jedenfalls nicht störe, und vergleicht es sogar mit einem ländlich-sonantischen Effekt: „Man ist diesem [Londoner, R.G.] Geräusch gegenüber wie der Müller in seiner Mühle, der aus dem Schlafe nur auffährt, wenn plötzliche Stille eintritt." (NFA, Bd. 18a, 685) Nun aber, nach diesem Spannungs-

3 Dazu Görner 2019.

aufbau, der gewöhnliche Erwartungen oder Assoziationen umkehrt, kommt Fontane zur eigentlichen Sache:

> Was das Leben in London zu ganzen Stunden des Tages so unerträglich macht, das ist nicht der unvermeidliche, sondern völlig umgekehrt der unnötige Lärm seiner Straßen, das Geschrei heiserer, verstimmter Hökerkehlen und vor allem das Drehorgel-Unwesen, das hier einen Umfang erreicht hat, von dem man sich in deutschen Städten kaum eine Vorstellung machen kann. Oft, im Laufe langer Monate, hab' ich mich über die Geduld oder die Taubheit oder die Nervenstärke des Londoner Publikums gewundert und ebenso oft auf dem Punkt gestanden, in einem feurigen „Eingesandt" an die „Times" meiner Entrüstung Luft zu machen. (NFA, Bd. 18a, 685)

Nun lässt sich freilich behaupten, dass diese Art differenzierter Geräuschempfindlichkeit auf ein durchaus rezeptives Gehör schließen lässt, was natürlich noch kein Aufweis für Musikalität ist, aber doch zumindest für akustische Sensibilität. Sie wird bei Fontane im späteren Werk durchaus spürbar sein, wie hier an einigen wenigen Beispielen aufgezeigt werden soll. Vorerst jedoch nochmals zurück zu dieser Miszelle über die Londoner Geräuschpegel. Fontane schreibt darin, er habe längst die Hoffnung darauf aufgegeben, dass ihm „aus der Mitte des englischen Volkes selbst ein Rächer erstehen werde". Doch dann habe er „nachstehenden Artikel" gefunden, den er daraufhin *in extenso* in Übersetzung zitiert. Was folgt, ist ein Text, der mit dem Vorspann in Ansatz, Rhetorik und Vokabular bis in die Einzelheiten verwandt ist, so dass man davon ausgehen kann, dass Fontane ihn fingiert und selbst geschrieben hat.[4] Die Essenz des Artikels lautet: Wer geistig arbeitet, dessen Bemühungen müssen zunichte werden, „wenn unaufhörlich diese widerwärtigen Klänge an sein Ohr schlagen und scharf und schrill, wie sie sind, sein Gehirn prickeln und seine Aufmerksamkeit abziehen." (NFA, Bd. 18a, 686) In dieser Riesenstadt, so der von Fontane entweder nur übersetzte, bearbeitete oder erfundene Artikel weiter, stehe vieles „nicht im Einklang [...] mit den Vorschriften guter Gesundheit", aber diese Missklänge, dieses Unaufhörliche-ins-Ohr-Schreien „vagabondierende[r] Höker" sollten nach Ansicht des wirklichen oder fiktiven Artikelschreibers, den Fontane zitiert oder zu zitieren vorgibt, mit einem Verbot belegt werden. Das liberale Gebaren Londons müsse angesichts dieser spezifischen Lärmkulisse um des Denk- und Seelenfriedens willen seine Grenze finden.

Der London-Korrespondent Fontane unterscheidet also zwischen eindrückliche Urbanität indizierenden Geräuschen und den maßlos irritierenden schrillen Dissonanzen der Marktschreier und Hausierer. Viel Lärm um nichtigen Kommerz, so könnte man Fontanes Klage überschreiben. Zugegeben, es ist ein erheblicher Sprung von diesen Überlegungen zum Problem des Musikalischen bei ihm, und doch besteht ein offensichtlicher Zusammenhang zwischen diesen akustischen Extremen und ihrer diskursiven Verarbeitung in Teilen seines Werkes. Man geht schwerlich fehl in der

4 Dazu eingehend Blomqvist 2004.

Annahme, dass bei Fontane von einer regelrechten Musikabstinenz auszugehen ist. Musik bedeutete für ihn offenbar eine Verbindung zum romantischen Kulturerbe, dem er bekanntlich skeptisch gegenüberstand, was nicht bedeutet, dass er mit dessen Versatzstücken weniger virtuos, wenn auch betont nüchtern umzugehen verstanden hätte, namentlich in Romanen wie *L'Adultera* und *Effi Briest*, aber auch in *Unwiederbringlich* und *Graf Petöfy*. Gerade in *Effi Briest* erscheinen Verweise auf ‚Romantisches' in betonter Gebrochenheit, wie sich etwa im Gespräch zwischen Effi und Crampas über Heinrich Heine zeigt (Kap. 17), in dem Schwerenöter Crampas Heines Ironie noch zu überbieten versucht („[...] in diesen romantischen Dichtungen wird in einem fort hingerichtet, allerdings vielfach aus Liebe" [GBA–Erz. Werk, Bd. 15, 161]), ganz abgesehen von der alles beherrschenden Dissonanz zwischen Innstettens anti-romantischem Pragmatismus und Effis vielschichtiger Gefühlsromantik.

Von allen Charakteren Fontanes ist das Naturell seiner Effi am meisten mit Musik verwandt. Aber sie, die sich dem Rhythmus des Schaukelns so selbstvergessen hingeben kann und eine besondere Musik zu hören vermeint, nicht einfach nur das orgelnde Rauschen vom Meer auf jener verhängnisvollen Schlittenfahrt (Kap. 19), sondern einen der Natur erwachsenden „unendlich feine[n] Ton" (GBA–Erz. Werk, Bd. 15, 184), gerade ihr, die mit einer besonderen sensiblen Wahrnehmungsbegabung ausgestattet ist, bleibt eigene Musikausübung versagt. Dieser „unendlich feine Ton" jedoch bildet den subtilen Kontrapunkt zu jenem vor der Schlittenpartie von allen noch geschmetterten Preußenlied, bei dem man sich Effi abseits stehend, befremdet und stumm vorstellen kann. Die Ausnahme im Roman ist die Soirée bei Gieshübler, bei der die Sängerin Marietta Trippelli auftritt. Zwischen ihr, die „stark, männlich" (GBA–Erz. Werk, Bd. 15, 104) wirkt – man vermutet eine entsprechend ausdrucksstarke Alt-Stimme –, und Effi kommt vor ihrer Darbietung des Liedes *Ritter Olaf*, es handelt sich dabei um eine Komposition des längst vergessenen Felix Draeseke nach einem Gedicht von Heinrich Heine, eine Art Musikgespräch zustande. Dabei erweist sich Effi durchaus als Kennerin des dramatischen Opernrepertoires von Gluck bis Spontini und Wagner. Neben *Ritter Olaf* trägt die Trippelli dann „noch ähnlich Romantisches" (GBA–Erz. Werk, Bd. 15, 107) vor, nämlich aus dem *Fliegenden Holländer*, aus Louis Hérolds komischer Oper *Zampa* und den *Heideknaben*, Robert Schumanns Vertonung einer Ballade von Friedrich Hebbel. In einem Halbsatz erfasst der Fontane'sche Erzähler den Unterschied zwischen professioneller Musikausübung und schwärmerischer Hingabe. Die Trippelli habe diese „Sachen" mit „eben so viel Virtuosität wie Seelenruhe" vorgetragen, „während Effi von Text und Komposition wie benommen war." (GBA–Erz. Werk, Bd. 15, 107) Vom narratologischen Standpunkt her betrachtet bietet eine knappe Vorbemerkung zu Effis Gespräch mit der Sängerin Trippelli einen bezeichnenden Einblick in Fontanes erzählerisches Verfahren. Gastgeber Gieshübler empfindet, dass eine bestimmte Unterhaltung zwischen seinen Gästen zu „schwierig" geworden sei; er glaubt sie „coupieren" zu müssen, und er weiß aus Erfahrung: „Dazu waren etliche Gesangspiecen das beste." (GBA–Erz. Werk, Bd. 15, 106) Gesang als Fusionskunst von Wort und Musik hält er für geeignet, Diskurse zu entschärfen, Causerien

auf eine andere Ebene zu heben, ohne dass es dadurch jedoch zu einer Klärung von Gesprächsthemen käme. „Gesangspiecen" sind wie klingende Synthesen ohne inhaltliche Bezüge zu den kontroversen Gesprächspositionen. Gieshüblers Griff in seine Notensammlung erbringt dann allenfalls eine *musica ex machina*, die nur *scheinbar* eine verfahrene Situation retten kann. Die starke Stimme, von der Effi nachdrücklich beeindruckt ist, preist sie doch enthusiasmiert Trippelli „Ihre[r] Erscheinung, Ihre[r] Kraft, Ihr[es] Organ[s]" (GBA–Erz. Werk, Bd. 15, 107) wegen, räumt für die Dauer des Liedvortrages auf mit dem bloßen Gerede oder Zerreden von Themen. Das ist die Kehrseite der Causeurhaftigkeit als einer dominanten Form des Erzählens (vgl. Naumann 2016).

Effi, die leicht erregbare Dilettantin in Fragen der Kunst, braucht nur den Namen „Bayreuth" zu lesen und schon fühlt sie sich in die Welt Richard Wagners „gelockt" (vgl. GBA–Erz. Werk, Bd. 15, 81). Damit ist der Name gefallen, der für Fontane Ärgernis *und* latentes Faszinosum war.

In seiner *„Einleitung" zu Fontanes Werken* bemerkt Thomas Mann, dessen „nervöse Verfassung" müsse „eine gewisse Ähnlichkeit mit der Wagners gehabt haben", wobei gerade diese Grunddisposition Fontanes zu seiner Irritation mit dem Komponisten, aber auch zu seiner latenten Bewunderung für Wagner mit beigetragen haben dürfte. Ja, es steht sogar zu vermuten, dass ihn ebendiese Bewunderung irritiert hatte, weil er – soweit bekannt – nicht wirklich zu ihren Gründen vorzustoßen bereit war. Möglich, dass ihm diese Gründe mehr über sich selbst gesagt hätten, als Fontane dies zuträglich gewesen wäre. Besieht man einige von Fontanes Aussagen zu Wagner, dann ergibt sich – paradox gesagt – ein leicht differenziertes Bild seiner vergleichsweise undifferenzierten pauschalisierenden Äußerungen zum insgeheim wohl beargwöhnten Meister von Bayreuth. So irritiert ihn – auch noch an seinem Geburtstag 1878 – die „Musikpaukerei eines Schumann- und Wagner-fanatischen Sohnes", wie er Wilhelm Hertz gesteht (FHer 207, Brief vom 31. Dezember 1878). Fontane wird dann im Sommer 1889 sein Bayreuth-Erlebnis eigener Art haben; in den Jahren zuvor interessieren ihn die Libretti, vor allem jene zur Tetralogie *Der Ring des Nibelungen*. Seiner Frau schreibt er am 28. Juni 1881, im Urteil noch leicht schwankend:

> Gestern hab ich mit „Rheingold" begonnen, heute soll die „Walküre" folgen. Es interessirt mich doch; im Detail ist vieles kindisch, geschmacklos, prätensiös, aufs Ganze hin angesehn scheint es aber doch eine groß angelegte Sache, gedankenhaft, und für musikalische Behandlung eminent geeignet. Es ist etwas mystisch, tiefsinnig Märchenhaftes in diesem Stoff und die Behandlung hat ihm diesen Charakter gelassen. Der oft gemachte Vorwurf „es seien keine Menschen" hat keine rechte Bedeutung; es sind menschliche Leidenschaften und Charakterzüge, die uns vorgeführt werden: Angst, Muth, Schlauheit, Intrigue, vor allem (Wagners persönliche Hauptleistungen) Goldgier und Liebesgier. Er ist ganz Wotan, der Geld und Macht haben, aber auf „Lübe" nicht verzichten will und zu diesem Zwecke beständig mogelt. Auch hier lebt der Dichter in seinen Gestalten und man muß danach sagen: er schließt schlecht ab. (GBA–FEF, Bd. 3, 255–256)

Immerhin zeigt Fontane genügend musikalisches Gespür, um zu bemerken, dass diese Libretti als Vorlagen für eine Komposition „eminent geeignet“ seien. Zudem bescheinigt er den Charakteren Wagners genuine Emotionalität und erkennt gleichzeitig das romantische Erbe in diesen Stoffen („mystisch“, „tiefsinnig“, „märchenhaft“). Gleichzeitig weiß er um die Schwäche des Ganzen, die an der betonten Subjektivität Wagners liege. Wenig später sollte Fontane diesen Subjektivismus Wagners noch schärfer kritisieren, wobei diese Kritik ihrerseits wiederum äußerst subjektiv genannt werden muss. So urteilt Fontane, dass Wagner seine Stoffe nicht in die „Aether-Sphäre der Kunst“ habe erheben können. Stattdessen „zappel[te]n überall die niedrigsten Triebe“, die sich eben nur Götter leisten könnten, Triebe, „die dadurch so widerwärtig“ wirkten, weil man nicht umhinkönne, „Wagner immer persönlich mitzappeln“ zu sehen (HFA,IV, Bd. 3, 156). Fontane bescheinigt Wagner aber ein hohes Maß an Identifikationslust mit seinen Protagonisten.

Wenn Fontane bereits einen Tag nach seiner Differenzierungsbemühung in Sachen Urteil über Wagner seiner Frau schreibt: „Ueber Rich. Wagner nächstens. Es fängt an furchtbar zu werden“ (GBA–FEF, Bd. 3, 257), dann bezieht sich dies offenbar auf seine Einsicht in Wagners, wie Fontane meinte, ostentativen Subjektivismus, der ihm ohnedies die Kunstmoderne suspekt machte. In *L’Adultera* (1880/82) findet sich dann in einem Streitgespräch der aphoristische Einwurf: „Denn alle Kunst ist Hexerei“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 4, 36),[5] was wiederum das zuvor eher positiv belegte „mystisch, tiefsinnig Märchenhafte“ denunziert. Bis es zu dieser Maxime kommt, ereignen sich Dinge, die es nachzuverfolgen gilt, weil sie das Musikproblem betreffen. Auch wenn das Bildkünstlerische den motivischen Auslöser für Fontanes ersten Gesellschaftsroman abgibt, nämlich eine von Kommerzienrat van der Straaten in Auftrag gegebene Kopie eines damals Tintoretto zugeschriebenen Gemäldes mit dem Titel *Cristo e l’adultera*,[6] durchziehen Musikverweise diesen Text auf eine für Fontane symptomatisch bleibende Weise: Musik findet in Nebenzimmern statt; sie bleibt scheinbar beiläufig, intoniert (als Äquivalent zu ‚koloriert‘ verstanden!) den Hintergrund, wirkt freilich unverstanden. Doch schlägt der Erzähler in *L’Adultera* auch unmittelbarere Töne an, genauer gesagt: Er lässt sie seine Protagonisten anschlagen. So erweist sich der „Porträt- und Genremaler“ Elimar Schulze als „enthusiastischer Wagnerianer“. Als Maler halte man ihn inzwischen für einen Musiker, wogegen der Musiker (gemeint ist Wagner) inzwischen für einen Maler gehalten werde (vgl. GBA–Erz. Werk, Bd. 4, 24–25). Wagners wegen kommt es dann im Hause van der Straatens zu einer heftigen Auseinandersetzung, der eine akustische Szene gewissermaßen präludiert. Beim Dinner stößt man auf das Wohl Melanie van der Straatens an, „der schönen und liebenswürdigen Dame des Hauses“, jung und Wagnerianerin dazu: „Und die

5 Vgl. zu diesem Roman u. a. Geulen 2018.

6 Inzwischen ist nachgewiesen, dass das Gemälde von Hans Rottenhammer geschaffen wurde. Dazu: Radecke 2002, 108.

Gläser klangen zusammen. Aber in ihren Zusammenklang mischte sich für die schärfer Hörenden schon etwas wie Zittern und Mißaccord […].“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 4, 34) Dann erfolgt van der Straatens Ausfall gegen Wagner und damit gegen seine den Komponisten verehrende Frau Melanie. „Ihr stellt Euch stolz und gemüthlich auf die Höhen aller Kunst und zieht als reine Casta diva am Himmel entlang, als ob Ihr von Ozon und Keuschheit leben wolltet. Und *wer* ist Euer Abgott? Der Ritter von Bayreuth, ein Behexer, wie es nur je einen gegeben hat.“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 4, 35–36) Eine ironische Pointe dieses zornigen Einwurfs ist – und sie zeigt Fontanes Repertoire-Kenntnis –, dass er van Straaten die „Casta diva“ in einem Atemzug mit Wagner nennen lässt, wobei „Casta diva“ keineswegs nur ein Ausdruck für die „züchtig-reine Göttliche“, sondern Titel der berühmten Arie aus Bellinis Oper *Norma* (I. 3) ist. Er vermischt offenbar bewusst das in der Opernkunst der Zeit Antipodische, italienisches Belcanto-Virtuosentum und die erlösungssüchtige Musikdramatik Wagners, um auf diese Weise diesen seiner Frau Melanie wichtigsten Teil der Kultur- und Bildungswelt zu entwerten. Mit dem, was folgt, will er sie weiter treffen und verletzen: „Und an diesen Tannhäuser und Venusberg-Mann setzt Ihr […] Eurer Seelen Seeligkeit und singt und spielt ihn Morgens, Mittags und Abends. Oder dreimal täglich, wie auf Euren Pillenschachteln steht.“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 4, 36) Van der Staaten verwirft diese Wagnerei als „faulen Zauber“, dem Leute verfallen, die diese „Wagner-Hexerei“ in einen Zauber verwandeln wollen. Es ist an dieser Stelle, an der ein Gast des Hauses, ein Offizier aus dem Generalstab, der eher an Marschmusik gewöhnt ist, Versöhnung stiften möchte durch seinen Ausruf, „[a]lle diese Tannhäuser“, also alle Künstler seien eigentlich „Hexenmeister“ und mithin alle Kunst Hexerei (GBA–Erz. Werk, Bd. 4, 36).

Was Fontane persönlich an Wagner so maßlos irritierte, war nicht weit entfernt von Nietzsches Fundamentalkritik am „Ritter von Bayreuth“: dessen Schauspielertum. Pointiert fasst Fontane dieses Verdikt wiederum in einem Brief an seine Frau vom 18. Juli 1883: „Die Künste sind das Höchste aber auch das Niedrigste; Rich. Wagner und ein Kunstreiter-Trompeter sind beide Musiker.“ (GBA–FEF, Bd. 3, 340) Denn als Fontane dann im August 1889 drei Tage lang tatsächlich Bayreuth erlebt, er wollte *Parsifal* sowie *Tristan und Isolde* hören, entsprach sein brieflicher Bericht darüber auch in etwa dem, was Nietzsche dreizehn Jahre zuvor dort erlitten hatte. In Fontanes Reminiszenz führt der Erzähler und nicht der Theaterkritiker das Wort:

> Sonnabend Nachmittag kam ich an und fiel aus einem Hôtel und Kaffehaus ins andre, was sehr interessant war. So international, daß die Promenade von Kissingen blos wie Zoologischer Garten daneben wirkte. Sonntag Parsifal, Anfang 4 Uhr. Zwischen 3 und 4 natürlich Wolkenbruch; für zwei Mark, trotzdem ich ganz nahe wohnte, hinausgefahren. Mit aufgekrempten Hosen hinein, alles naß, klamm, kalt; Geruch von aufgehängter Wäsche. 1500 Menschen drin, jeder Platz besetzt. Mir wird so sonderbar. Alle Thüren geschlossen. In diesem Augenblicke wird es stockduster, nur noch durch die Gardine fällt ein schwacher Lichtschimmer, genau wie in Macbeth, wenn König Duncan ermordet wird. (HFA,IV, Bd. 3, 712–713)

Das Atmosphärische entscheidet hier, die Umstände, die bereits zu Beginn im Widerspruch zu dem erhofften Kunstgenuss stehen. Die Analogie zu einer Shakespeare-Szene, also zu dem, was der theatererfahrene Shakespeare-Kenner Fontane intim kennt, dient gleichsam der Selbstvergewisserung auf einem ihm unvertrauten Terrain.

> Und nun geht ein Tubablasen los, als wären es die Posaunen des Letzten Gerichts. Mir wird immer sonderbarer und als die Ouvertüre zu Ende geht, fühle ich deutlich ‚noch 3 Minuten und Du fällst ohnmächtig oder todt vom Sitz.‘ Also wieder ’raus. Ich war der Letzte gewesen, der sich an 40 Personen vorbei bis auf seinen Platz [...] durchgedrängt hatte und das war jetzt kaum 10 Minuten. Und nun wieder ebenso zurück. Ich war halb ohnmächtig, aber ich that so, als ob ich’s *ganz* wäre, denn die Sache genierte mich aufs äußerste. (HFA,IV, Bd. 3, 713)

Das „Tubablasen“, also die Fanfaren zum Vorstellungsbeginn auf dem Grünen Hügel, begreift Fontane – ob ironisch oder nicht – als Teil der Ouvertüre, wobei er auch hier wie bei allen übrigen auf Wagner bezogenen Äußerungen kein Wort über die eigentliche Musik und ihre Wirkung auf ihn verliert. Das Spektakel zieht ihn an, zu dem er durch seine kleine schauspielerische Einlage, einen Ohnmachtsanfall vortäuschend, auch sein Scherflein beiträgt. Seine Karten überlässt er wohltätigen Zwecken und vermerkt: „Die ganze Geschichte – außerdem eine Strapatze – hatte grade 100 Mark gekostet und doch bedaure ich nichts; Bayreuth inmitten seiner Wagner-Saison und seines Wagner-Cults gesehn zu haben, ist mir so viel werth.“ (HFA,IV, Bd. 3, 713)

Fontanes Musikskepsis, die sich am ‚Phänomen Richard Wagner‘ schärfte, entsprach wohl dem, was Hugo Ball in anderem Zusammenhang als „die eigentliche Trug- und Illusionskunst“ apostrophierte, „weil man in ihr und durch sie ums Leben betrogen“ werde. Sie führe zu solipsistischer „Selbstversenkung“, wodurch sie die „Verbindung zur Umwelt“ abschneide (Ball 1977, 111). Musik, so die Folgerung aus diesem Befund, der recht genau auch auf Fontane zutrifft, führe zu Wirklichkeitsverlust, dem der Verfasser von *Unwiederbringlich* und *Irrungen, Wirrungen* ja so entschieden durch seine Art des ebenso kunstvollen wie schlichten, die Syntax nicht überstrapazierenden Erzählens entgegenwirken wollte. Wenn Nietzsche behauptete, dass das Leben ohne Musik ein Irrtum sei, dann schien Fontane offenbar davon überzeugt, dass die Musik uns in den Irrtum führe. Und entsprechend richtete er seine Bezüge zur Musik in seinem Erzählen aus.

Wenn nun eingangs von einer negativen ästhetischen Dialektik in der Beziehung Fontanes zum Musikalischen die Rede war, dann ließe sich der folgende Zwischenbefund festhalten: Musik schien ihm einerseits Störung gewesen zu sein, der die prekäre Balance in seinem Gefühlshaushalt zusätzlich gefährdete. Andererseits wusste er um ihre künstlerische Wertigkeit und ästhetische Wirkung. Die daraus für ihn resultierende Unberechenbarkeit dieses Mediums – durchaus analog zu Thomas Manns Formulierung im *Doktor Faustus* von der Musik als der „Zweideutigkeit als System“ – erschien ihm als etwas prinzipiell Negatives. Als Erzähler konnte er diese komplexen emotiven Konnotationen mit dem Musikalischen auf seine Figuren verteilend übertragen.

Um sich einen Begriff davon machen zu können, wie eigen – um nicht zu sagen vertrackt – Fontanes erzählerisches Verhältnis zur Musik war, lohnt ein Blick auf jenen Stoff, der ihn am ehesten in die Nähe einer blühenden Musikkultur gebracht hätte, seinen einzigen in der k. u. k.-Welt Österreich-Ungarns angesiedelten, von der Kritik meist eher beiläufig beachteten Roman *Graf Petöfy* (1884). Beim Lesen dieses Romans gewinnt man den bestimmten Eindruck, als habe Fontane einige Kunst aufgewendet, um die Musik als einen erzählerischen Gegenstand zu umgehen. So gewahrt man im fiktiven Wiener Palais Petöfy als ersten Hinweis auf ‚Kultur' bloße „Futterale mit Musikinstrumenten" (GBA–Erz. Werk, Bd. 7, 6). Beim abendlichen Fest im Palais begnügt sich der Erzähler mit dem Hinweis auf den „letzten Geigenstrich[]" (GBA–Erz. Werk, Bd. 7, 15). Und wenn sich Gräfin Judith Petöfy, des alten Grafen Schwester, an ihre Kindheit erinnert, dann ist ihr einziges musikalisches Element der Bänkelsang und die „Leiermänner" (GBA–Erz. Werk, Bd. 7, 24). Ihr spröder Gesang war ihr nur deswegen von Interesse, weil ihn eine „buntbemalte Leinwand", eine Geschichte „in zwölf Bilderfeldern" begleitete (GBA–Erz. Werk, Bd. 7, 24). Wichtiger sind dem Erzähler die stimmlichen Nuancen, etwa das Vermögen einer jungen Schauspielerin, „den leichten Ton" eines „voraufgegangenen Geplauders wieder zu gewinnen", oder das ‚Verführerische' einer Stimme (GBA–Erz. Werk, Bd. 7, 21, 32).

Der Graf selbst schätzt „große Oper und eine opera comique" (GBA–Erz. Werk, Bd. 7, 43) durchaus, aber, so steht zu vermuten, eher als gesellschaftliches Ereignis und weniger der dargebotenen Kunst wegen. Er verkehrt mit den sängerischen und schauspielerischen Berühmtheiten seiner Zeit: „Mit der Viardot hat er die Freundschaft erneuert und mit der Sarah Bernhardt dinirt [...]." (GBA–Erz. Werk, Bd. 7, 44)

Als der alternde Graf Petöfy seine Schwester ins Vertrauen zieht und ihr gesteht, was er für Franziska empfindet, die den „guten Verstand der Norddeutschen" habe „und die Kunst der Erzählung und Causerie wie keine Zweite" zu üben verstehe, beurteilt Petöfy seine künftige Frau bemerkenswerterweise von ihrer vokalischen Seite: „Und dazu welche Stimme! Mein Ohr horcht auf jedes Wort, das sie spricht, und Du mußt Dir's vorstellen, als hätt' ich eine beständige Sehnsucht nach einer Melodie." (GBA–Erz. Werk, Bd. 7, 84) Er stellt sich vor, wie sie ihm künftig vorlesen oder „ein Chopin'sches Notturno" vorspielen würde (GBA–Erz. Werk, Bd. 7, 84). Seine Schwester kontert mit klassischer Fontane'scher Nüchternheit, die entwaffnet, aber die Szene doch nicht ganz entzaubert: „Weißt Du, wie Du sprichst, Adam? Ganz nach Art eines Prinzen, der einen Vorleser oder, wenn's hoch kommt, einen Cellospieler sucht." (GBA–Erz. Werk, Bd. 7, 84)

Vom erzählerischen Ansatz her wichtig und bezeichnend ist, dass Fontane in seinem atmosphärischen k. u. k.-Roman nicht dem naheliegenden walzerseligen Gefühlsklischee nachgibt, sondern das Klangliche durchaus differenzierter und damit wohltuend nuancierter behandelt. Gerade durch seine Art der sparsamen Anspielungen auf Musikalisches entgeht er der Gefahr, wenn er denn je in ihr schwebte, hier ins Kitschige abzugleiten.

Eine ganz andere Klangkulisse erwartet die Frischvermählten bei der Anreise ins Petöfy'sche Stammschloss Arpa, nämlich „Glockenschall, Glockenschwall", mit dem Erzähler von Thomas Manns *Der Erwählte* gesagt. Wiederum gilt: Hier erklingt kein klischeehafter Czardas zur Begrüßung, keine Zigeunerweise, dafür trägt sich folgende Szene zu:

> Die Sonne stand hinter einem alten, halb abgebrochenen Steinturm, an dem *anscheinend* zwei nach außen hin an einem Balken oder einer Welle hängende Glocken gezogen wurden und sich *schattenhaft* hin und her bewegten, während ihr immer mächtiger werdender Klang die Luft erfüllte. (GBA–Erz. Werk, Bd. 7, 100, Hervorhebung R.G.)

Wie im *Erwählten* drängt sich auch hier die Frage auf: „Wer läutet die Glocken?" (Mann 1990 [1951], 9) Denn die Adverbien „anscheinend" und „schattenhaft" lassen die Urheber des Glockenschalls im Unklaren. Auch bei Fontane spielt dieses Läuten auf etwas wie den „Geist der Erzählung" an, der gerade in der Brechung des Läutens Vorahnungen aufkommen lässt.

Was hat es nun mit dieser ‚Brechung' auf sich? Sie hat ihre eigene sprachliche Klangform. Zunächst ergibt sich eine mehrstimmige Konsonanz verschiedener Glockentöne: „[...] die kleinen Pferde schüttelten ihre Mähnen, und in das tiefe Geläut der Glocken klang der Ton ihrer Glöckchen." (GBA–Erz. Werk, Bd. 7, 101) Bei der eigentlichen Ankunft des Paares auf Schloss Arpa jedoch fällt eine der Glocken aus. Der „halb abgebrochene Steinturm" verfügt nur noch über einen halben Klang. Fontane brauchte offenbar verdinglichte Bezüge zum Klanglichen, um es differenziert darzustellen. Zwei Kapitel weiter, und das Glockenmotiv gewinnt eine noch intensivere erzählerische Konturierung, die sich wiederum an der Dinglichkeit orientiert. Mit ihrer Vertrauten, Hannah, erkundet Franziska ihre neue Umgebung, Schloss Arpa. Im Ballsaal bemerkt sie „an dessen vier Ecken ebensoviel Engel", die „herniederh[ä]ngen" und stumm „in die Tuba" blasen (GBA–Erz. Werk, Bd. 7, 114), woraufhin ihr Blick vom Balkon aus wieder auf den Glockenturm fällt, der gleichfalls „überhängt" (vgl. GBA–Erz. Werk, Bd. 7, 115). Sie sieht das Glockenseil, woraufhin sie sich an ihre vorgeblich „besten Tage" erinnert, als sie einst mit Hannah den örtlichen Kirchturm bestieg, „an dem Glockenseil" zog „und den Abend" einläutete (GBA–Erz. Werk, Bd. 7, 115). Der Glockenklang gehörte mithin zu Franziskas Kindheitserlebnissen. Sie beobachtet nun, wie die schadhafte Glocke von Arbeitern nach unten gesenkt wird. Erst jetzt gesteht Franziska sich und Hannah, wie betroffen sie war, als bei ihrem Einzug die eine Glocke ihren Klangdienst versagte, weil sie gesprungen war. Der Sprung in der Glocke gab Franziska einen Stich ins Herz, wie sie nun zugibt. Die nicht minder glockenkundige Hannah versucht sie zu trösten und bietet eine symbolische Erklärung an: „Alles, was hier nichts taugt oder einen Sprung hat, das muß jetzt an's Licht und offenbar werden." (GBA–Erz. Werk, Bd. 7, 116)

Es fällt nicht schwer, hier eine Umkehrung der Verhältnisse zu erkennen, die in Schillers Gedicht *Das Lied von der Glocke* bestehen. Es schildert das Brechen der äußeren Form als eine Bedingung für die ‚Befreiung' der gegossenen Glocke („Wenn

die Glock soll auferstehen, / Muß die Form in Stücken gehen", Schiller 1987 [1799], 439, V. 340–341). Der Sprung in der Glockengussform, in Schillers Gedicht vom „Meister" bewirkt, verkehrt sich in Fontanes Roman in die Schädigung der Glocke selbst. Im unmittelbaren zeitlichen Umfeld Fontanes gewann das Glockenmotiv jedoch neue Prominenz, etwa in Gestalt des „Glockenliedes" in Léo Delibes' orientalisierender Oper *Lakmé*, die ein Jahr vor dem Erscheinen von *Graf Petöfy* in Paris uraufgeführt wurde, und in Gerhart Hauptmanns Versdrama *Die versunkene Glocke* (1896), das seine Überwindung des Naturalismus bedeutete. Auch bei Fontane ist es bezeichnend, dass die Glockenepisode im Grenzbereich von realistischer und symbolistischer Darstellung angesiedelt ist, jeweils vertreten durch Hannahs Pragmatismus und Franziskas Ahnungen. Hannah bringt am Ende der Episode dieses Verhältnis auf einen nüchternen Begriff: „*Ich* habe meinen lutherischen Katechismus und das Gesangbuch. Und das ist besser als Traumbuch und Aberglauben." (GBA–Erz. Werk, Bd. 7, 117)

Und noch einmal die Glocke, dieses Mal als ein „Zeichen aus der Welt" (GBA–Erz. Werk, Bd. 7, 159), das Franziska das Gefühl der Isolation für wenige akustische Momente nimmt. Der Nebel, der „zwischen Schloß und See" lagert, dämpft alles, nur nicht die Glocke eines sich nähernden Dampfschiffes. Was Franziska hört, kann sie aber nicht sehen. Das Dampfschiff bleibt vom Nebel verhüllt und aus dem Glockenton wird das „Zischen des Dampfes" (GBA–Erz. Werk, Bd. 7, 159). Auf noch subtilere Weise verbinden sich in ihrer Imagination Natur und Akustisches: Das „Donnern und Brausen" des unter „tagelangen Regengüssen angeschwollene[n] Bergbach[s]" erzeugt in ihr ein Echo von der „Klippenwand" als „eintönig mächtige[s] Rauschen", das sie jedoch an ein Lied erinnert: „Hörbar rauscht die Zeit vorüber / An des Mädchens Einsamkeit." (GBA–Erz. Werk, Bd. 7, 160) Ein Lied – unbestimmten Inhalts freilich –, also das Singen selbst ist es dann auch, das *auf* dem See im Kahn die Nähe zwischen Franziska und ihrem jungen Verehrer besiegelt.

Diese Formen des Klanglichen haben bei Fontane durchaus leitmotivischen Charakter, wobei die Kritik die Naturelemente in diesem Erzählen – namentlich im späteren Roman *Unwiederbringlich* – ihrerseits als „eine bald leise, bald stark ertönende Begleitmusik" bezeichnet hat (Gross 1959, 234). Der quasi-musikalische Einstieg in diesem Roman besteht in einer überraschenden Deklamation eines Gedichts durch den unmusischen Grafen Holk, als nachgereichte Legitimation seines Schlossneubaus auf einer Düne gedacht. Es handelt sich dabei um ein Gesprächslied Ludwig Uhlands *Das Schloß am Meere*. Auf die darin vorkommende, von Holk aber nicht zitierte Frage: „Der Wind und des Meeres Wallen / Gaben sie frischen Klang? / Vernahmst du aus hohen Hallen / Saiten und Festgesang?" antwortet Holks musisch begabtere Frau Christine mit den vorahnungsvollen Versen: „Die Winde, die Wogen alle / Lagen in tiefer Ruh, / Einem Klagelied aus der Halle / Hört ich mit Tränen zu." (Uhland 1980, 119–120) Christine behauptet zwar – ob absichtlich oder aus Unkenntnis, bleibt offen –, dass Uhlands Gedicht mit dieser Strophe ende. Entscheidend ist, dass es *für sie* mit diesen Versen schließt. Kunst und Natur spielen ineinander über, ebenso Phantasie und Lebenswirklichkeit eines in Irrungen und Missverständnissen,

versuchten Abschieden und missglückten Neuanfängen verfangenen Paares, bis hin zum Selbstmord Christines.

Zitiert wird neben Uhland auch Klaus Groth, eben weil er eminent komponierbare Lyrik geschrieben habe – Fontane dürfte hier vor allem auf die Vertonungen durch Brahms anspielen. Auch hier wie oft bei Fontane ist die ironische Geste nie weit entfernt. Dort, auf dem teuren Flügel im Wohn- und Empfangszimmer des neuen Schlosses, wo Vertonungen Groth'scher Gedichte aufliegen, schlägt der durch Kunststücke (auch sich selbst) unterhaltende Pudel des Hauses „mit einer seiner Pfoten auf die Tasten" (GBA–Erz. Werk, Bd. 13, 22). Man hört bei Gelegenheit Chopin'sche Etüden, „freilich nicht recht flüssig und mit vielen Fehlern" gespielt (GBA–Erz. Werk, Bd. 13, 71). Christine ist zwar musisch veranlagt, aber nicht unbedingt musikalisch begabt. Ihrer vertrauten Freundin Dobschütz gesteht sie, dass es meist die Texte von Liedern sind und weniger die Komposition, die auf sie Eindruck machen. Man darf hinter dieser Feststellung auch Fontanes eigenes Verhältnis zum Liedvortrag vermuten. Anlass für diese Bemerkung ist ein Liedvortrag, bei dem die musikalische Ausführung mangelhaft war („Begleitung und Stimme gingen nicht recht zusammen") und die Ausübenden deswegen „halb lustig und halb verlegen" lachten, obgleich es sich um ein trauriges Lied handelte, nämlich um Wilhelm Waiblingers Gedicht *Der Kirchhof*, das Gräfin Christine nach dem Vortrag wortlos, aber ergriffen vom Pult nimmt, als sie den Salon verlässt (vgl. GBA–Erz. Werk, Bd. 13, 34).

Der erzählerische Hinweis auf die gefällige Vertonbarkeit Klaus Groth'scher Gedichte erlaubt einen nicht unbedingt selbstkritischen Rückschluss Fontanes auf seine eigene Lyrik, wobei schon zu vermuten steht, dass er leicht neidvoll auf die Popularität Groths schielte. Denn das im eigentlichen Sinne Lyrisch-Musikalische geht Fontanes Gedichten – mit der großen Ausnahme der Balladen – tatsächlich ab. Das zeigt sich auch darin, dass bis auf Karl Loewe, dem wir eine bedeutende Vertonung von Fontanes *Archibald Douglas* verdanken (1858), allenfalls nur zweitrangige Komponisten sich dieser Gedichte annahmen. Das oft Sentenzhaft-Spröde in Fontanes Gedichten widersetzt sich geradezu ihrer Musikalisierung. Was aber auch gilt: Alle nur möglichen Aspekte des Alltäglichen von „Shakespears Strumpf" bis zum Brautschleier, vom Handschuh bis zum Drehrad oder „Haus- und Gartenfronten" boten ihm Gelegenheiten für ihre Poetisierung; und diese vollzieht sich in erster Linie über den Reim. Es gab wenig, worauf sich Fontane keinen Reim machen konnte. Man mag in dieser Reimkunst ein quasi-musikalisches oder zumindest sprachklangliches Rudiment erkennen; überlagert wird es freilich meist durch die gedankliche Pointe, die Vertonungen widerstrebt. Unberührt davon blieb jedoch das, was man die Herausbildung des Fontane'schen Tons nennen könnte, der keine Klangmalerei, kein Schwelgen in Tönen kennt, sondern das Sachlich-Nüchterne mit dem Ironischen verbindet. Ohnedies bestätigt selbst Fontanes von den Musen geschmähter Holk, dass „der Ton das Gedicht" mache ebenso „wie das Colorit das Bild" (GBA–Erz. Werk, Bd. 13, 185).

Bedeutsam ist – und Aufweis von Fontanes zumindest erzählerischem Interesse an Musikalischem –, dass er *Unwiederbringlich* wiederum mit Liedvorträgen vor dem

tragischen Ende schließen lässt. Zwar hatte Holk vor seiner Wiederverheiratung mit Christine noch betont, er wolle „kein Harmonium im Hause, sondern Harmonie“, doch bei einer „kleine[n] Festlichkeit“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 13, 240, 288) einige Zeit nach ihrer Wiederverheiratung wehrt er sich keineswegs gegen Musik. Robert Burns und eines seiner Volkskunstlieder kommt zum Vortrag ebenso wie „ein Lied aus Flotow's ‚Martha'“ – man darf *Die letzte Rose* vermuten! –, vor allem aber ein Lied „nach einem kurzen Vorspiel“ mit dem Verstitel *Denkst du verschwundener Tage, Marie* (GBA–Erz. Werk, Bd. 13, 288–289), ein Gedicht Fontanes, das in Wirklichkeit keine Vertonung kennt, die er aber offenbar für wünschenswert gehalten hat. Die so angesprochene „Marie“, die Christine auf sich überträgt, wird dann aber zugeben, dass sie sich diese Tage eben nicht zurückwünsche. Und Christine heiratet denn auch nur zum Schein ihren geschiedenen Holk wieder. Das Lied erweist sich somit als Vorverweis auf ihren Freitod. Doch damit nicht genug. Ihre Vertraute, Julie von Dobschütz, hat im Roman das letzte Wort. Sie überliefert, dass Gräfin Christine die letzte Zeile des von ihr abgeschriebenen Waiblinger-Gedichts „leis und kaum sichtbar unterstrichen“ hatte: „Wer haßt, ist zu bedauern, / Und mehr noch fast, wer liebt.“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 13, 295) Das bedeutet, die beiden Schlüsselgedichte in diesem Roman, Waiblingers *Der Kirchhof* und Fontanes *Denkst du verschwundener Tage, Marie?*, folgen einer noch nicht geschriebenen Musik, deren Existenz im Roman nicht nur behauptet, sondern als Bestandteil der Fiktion zum Klingen gebracht wird. Fontane arbeitet hier als Erzähler mit lyrisch-musikalischen Leitmotiven nach Vorbild des „Hexenmeisters“ aus Bayreuth. Das freilich bestätigt die Ansicht seiner banausenhaften Erzählfigur: Alle Kunst ist eben Hexerei – und das mitten im literarischen Realismus.

Die sporadischen Verweise auf Opern lenken die Aufmerksamkeit des an sonantischen Bezügen im Werk Fontanes Interessierten auch auf dessen Wahrnehmung von Stimmen und Klanganalogien in seinen theaterkritischen Schriften.[7] So bewertet er den Gastauftritt des italienischen Schauspielers Ernesto Rossi als König Lear und die Temperierung seiner Stimme und Stimmlagen wie folgt: „Er wird kein Polterer, und selbst in seinem Wahnsinn erklingt immer nur ein weicher und elegischer Ton. Es ist möglich, daß er in dieser Abdämpfung zu weit geht, aber es sind diesen Molltönen Reiz und Schönheit nicht abzusprechen.“ (GBA–Theaterkritik, Bd. 2, 469) Als er im März 1871 *Emilia Galotti* sieht, überraschen ihn die „Töne“ der Hauptdarstellerin. (GBA–Theaterkritik, Bd. 1, 46) Überhaupt ließe sich sagen, der Theaterkritiker Fontane hörte ebenso genau und kritisch, wie er die Inszenierung sah. Da konnte er preisen oder, wie im zweiten Akt einer *Othello*-Aufführung (1882), das „Stöhnen, Seufzen und Schreien“ beklagen (GBA–Theaterkritik, Bd. 2, 568). Doch wäre Fontane nicht Fontane, wenn es gerade bei den Bemerkungen zur Musik als Teil der Inszenierung nicht auch ironisch zuginge. Der diesbetreffende Höhepunkt ist erreicht, wenn er über eine Aufführung

---

7 Ich verdanke diesen Hinweis Frau Dr. Gabriele Radecke und ihrem Diskussionsbeitrag zu meinem Vortrag.

von *Was ihr wollt* (1874) bemerkt, wiederum mit seiner angeblich mangelnden Kennerschaft in Sachen Musik kokettierend:

> Inszenierung und Zusammenspiel waren trefflich. Nur eins: warum muß – wenn unser unmusikalisches Ohr uns nicht trügt – immer dieselbe Flöten- und Harfen-Melodie, beinah spieldosenartig, hinter der Scene gespielt werden? Wenn man „Aschenbrödel“ drei Tage vorher unter diesen Klängen hat einschlafen und erwachen sehn, so überrascht es einigermaßen, dieselbe „süße Weise“ auch am illyrischen Hofe des Herzogs Orsino wiederzufinden. (GBA–Theaterkritik, Bd. 1, 378)

Schließen wir aber mit einer dezidiert musikalisch-lyrischen Note, mit jenem Gedicht, von dem sich der Titel dieser Ausführungen herleitet:

> *Der alte Musikant (Aus einer Novelle)*
>
> Jung, in den hohen Spielmannsorden
> Trat ein ich, weil es mir gefiel,
> Nun „alter Musikant“ geworden,
> Zieh ich umher mit meinem Spiel.
>
> Um schweift mein Aug, um geht der Teller,
> Ein Scherflein, zögernd, fällt hinein,
> Ich nehme meinen Beifalls-Heller
> Und muß es noch zufrieden sein.
>
> Ach, hingeschwundne junge Tage,
> Nie wieder kehrt ihr mir zurück, –
> Und doch an Frau Fortunas Schlage,
> So fruchtlos Bitten auch und Klage,
> Harr ich noch immer auf mein Glück. (GBA–Gedichte, Bd. 1, 28)

Dieses wohl um 1876 entstandene Gedicht[8] präludiert ebenso dem Motiv „Unwiederbringlich“, wie es Bilanz zieht, ernüchtert und doch (noch) nicht verzagt. Schon hier der Ton des Dahin-Dribbelns, der das Alterswerk bestimmen wird, entwaffnend schlicht wie so viele Gedichte Fontanes, ein „Lied“ als Spruch, ein Spruch, aus dem ein Lied geworden ist, eine Verbindung, die im ersten so benannten Teil der Gedichte letzter Hand (1898) programmatisch wurde. Ein Gedicht über einen „alten Musikanten“, nicht aber über Musik. Das Klingen beschränkt sich auf wenig überraschende Reime, die nichts verschönen oder beschönigen wollen, handelt es sich doch um die Kürzestfassung der ‚Autobiografie‘ eines Straßenmusikanten, einer Randfigur, eines im Sinne der russischen Literatur zu Fontanes Zeit „überflüssigen Menschen“. Über die Art seines „Spiels“ kann und will er nichts sagen; es ist mit ihm alt geworden. Gehörte er in jungen Jahren zu einem „hohen Spielmannsorden“, also einer gesell-

8 Vgl. den Kommentar in GBA–Gedichte, Bd. 1, 448.

schaftlich angesehenen Gemeinschaft oder genauer gesagt: Musikerzunft, so ist er nun einsam und deklassiert. Unheilsvoll genug reimt sich ‚Glück' auf ein ‚Zurück', das es nicht mehr geben kann. Vom ‚Spiel' ist nur in der ersten Strophe die Rede; die beiden anderen Strophen drehen sich ums bloße Überleben.

Dieser „Musikant" war nie wirklicher Musiker gewesen. Ein unmittelbarer Zeitgenosse Fontanes, Wilhelm Heinrich Riehl (1823–1897), Schriftsteller und Mitbegründer einer sozial ausgerichteten Kulturgeschichte, schreibt übrigens in einem Versuch über Richard Wagner:

> In der älteren Zeit war der Musiker ein Musikant gewesen, gering geschätzt in seiner socialen Stellung, sofern er nicht der Kirche oder einem Fürsten diente. Der Fluch des alten Pariatums der unehrlichen fahrenden Fiedler haftete immer noch auf dem Stande, selbst in einer Periode, wo Maler und Poeten schon zu großem socialen Ansehen gekommen waren. (Riehl 2012 [1891], 240)

Auch das verbirgt sich hinter diesen drei Strophen, die jedoch ein Musikantendasein beschreiben, das – wie gesehen – Fontane im London der 1850er Jahre so beklagt hatte.

Bleibt festzuhalten, dass Fontane auch als „alter Musikant" seinem negativen Verhältnis Nuancen abgewinnen konnte, die immerhin erzählerische Akzente erbrachten und zu einer akustisch gewürzten Prosa beitrugen. Auch wenn diese Akzente in seinen Werken nie wirklich sinntragend werden konnten, überhören kann man sie beim Lesen nicht.

Literatur

Ball, Hugo: Hermann Hesse. Sein Leben und sein Werk. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977.

Blomqvist, Clarissa: Der Fontane-Ton. Typische Merkmale der Sprache Theodor Fontanes. In: Sprachkunst 35 (2004), H. 1, S. 23–34.

Forner, Johannes: Brahms. Ein Sommerkomponist. Frankfurt a.M., Leipzig: Insel 1997.

Geulen, Eva: Realismus ohne Entsagung. Fontanes *L'Adultera*. In: Peter Uwe Hohendahl, Ulrike Vedder (Hrsg.): Herausforderungen des Realismus. Theodor Fontanes Gesellschaftsromane. Freiburg i.Br. 2018, S. 45–57.

Görner, Rüdiger: Franz Kafkas akustische Welten. Berlin, Boston: De Gruyter 2019.

Görner, Rüdiger: Symphonie der Stadt. Urbanität als musikalisches Motiv. In: Ders.: Hörgedanken. Musikliterarische Bagatellen und Etüden. Basel: Schwabe 2013, S. 114–123.

Görner, Rüdiger: Balladendichtung. In: Rolf Parr, Gabriele Radecke, Peer Trilcke, Julia Bertschik (Hrsg.): Theodor-Fontane-Handbuch. Berlin, Boston: De Gruyter [in Vorbereitung].

Gross, Edgar: Nachwort zu *Unwiederbringlich*. In: NFA, Bd. 5, S. 227–235. (Gross 1959)

Mann, Thomas: Der Erwählte [1951]. In: Ders.: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. 7: Der Erwählte. Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Frankfurt a.M.: S. Fischer 1990.

Naumann, Barbara: Reden, Reden, Reden. Geschwätzigkeit im Roman des 19. Jahrhunderts – und darüber hinaus. In: IFKnow 2 (2016), S. 4–5.

Radecke, Gabriele: Vom Schreiben zum Erzählen. Eine textgenetische Studie zu Theodor Fontanes *L'Adultera*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002.

Riehl, Wilhelm Heinrich: Kulturgeschichtliche Charakterköpfe [1891]. Hamburg: tradition 2012.

Schiller, Friedrich: Sämtliche Werke. Bd. 1: Gedichte/Dramen I. Hrsg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. 8. durchgesehene Aufl. Darmstadt: WBG 1987.

Uhland, Ludwig: Werke. Bd. 1: Sämtliche Gedichte. Hrsg. von Hartmut Fröschle und Walter Scheffler. München: Winkler 1980.

III Soziale Medien, Egomedien

Roland Berbig

Der „Tunnel über der Spree“ als Medium und mediale Instanz

Mit einem Seitenblick auf Fontanes Ära

1.

An einschlägigen Äußerungen Fontanes über den 1827 gegründeten literarischen Sonntagsverein „Tunnel über der Spree“ besteht kein Mangel.

> Es kommt nun darauf an, daß einen das Leben, in Gemäßheit der von einem vertretenen Spezialität, richtig einrangirt. So kam es, daß ich, trotz meiner jämmerlichen Lebensgesammtstellung, doch jeden Sonntag Nachmittag von 4 bis 6 richtig untergebracht war, nämlich im Tunnel. Dort machte man einen kleinen Gott aus mir. Und das hielt mich. (Fontane an Georg Friedlaender, 3. Oktober 1893, FFried2, 319)

Er ließ keinen Zweifel daran, dass sein dichterischer Ruhm, wenn er ihn sich denn attestierte, eben dort begründet worden war. Dabei zog er eine scharfe Trennlinie zwischen seinem Status innerhalb des „Tunnel“ und außerhalb. Galt er im Verein als Dichter, dessen poetisches Wort Gewicht und Wert hatte und der deshalb Reputation besaß, so bedeutete das jenseits dieser literarischen Geselligkeit gar nichts. Im zitierten Brief an Georg Friedlaender lag der Akzent, kaum zu übersehen, auf dem Aspekt sozialer Wertschätzung. Vergegenwärtigt man sich die personelle Mischung im „Tunnel“ während der Höchstzeit Fontanes, dann sah er sich dank seines dichterischen Geschicks anerkannt von Professoren, Kammergerichtsräten, ministeriellen Beamten, Offizieren und Schulräten, samt und sonders Schichten, denen ein Apotheker ohne Apotheke oder ein Journalist ohne Journal nichts wert gewesen wäre. Der von ihm „vertretenen Spezialität“ habe er Einrangiertsein und mithin einen Rang zu verdanken. Diese Spezialität war das auf den Verein abgestimmte Gedicht – die „Preußenlieder“, die 1850 unter dem Titel *Männer und Helden* veröffentlicht wurden – und die habituelle, auf das Poetische gestützte Pose. Es ist vornehmlich diese Seite gewesen, die in den achtziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts zu einer Renaissance der „Tunnel“-Forschung geführt hat und zu Publikationen, die ihren angemessenen Konzentrations- und Korrespondenzraum im *Handbuch literarisch-kultureller Vereine* von Wülfing, Bruhns und Parr fanden. Dabei kristallisierten sich Vernetzungen heraus, die den „Tunnel“ in seinen sozialen Einbindungen zeigten und ihn als einen Organismus vorführten, der einerseits heterogene Elemente zu binden wusste, aber andererseits deren Eigenarten unter bestimmten Konstellationen nicht zu neutralisieren verstand. Wulf Wülfing hat das minutiös in seiner Studie über das Verhalten des „Tunnel“ und

https://doi.org/10.1515/9783110733235-012

seiner Mitglieder während der Märzrevolution 1848/49 belegt (vgl. Wülfing 1990). Widerlegt wurde damals, was Fontanes Zitat suggeriert: dass nämlich zwischen der internen Vereins- und der externen Berufs- und Lebenswelt eine unsichtbare, aber unüberschreitbare Grenze bestand. Absichtsvoll verschleiert, gehörte der Schleier zu dem innerstrukturellen Vereinsinterieur. Mit dem Zeitbegriff „Konnektionen" (Berbig 2000, 417), die die Vereinspraxis zu knüpfen erlaubten, ließen sich soziale Handlungs- und Vermittlungsweisen zwischen den Mitgliedern belegen, die wir herkömmlich „Beziehungen" nennen. Ohne den „Tunnel" hätte Fontane nicht den ministeriellen Beamten und Kammergerichtsrat Wilhelm von Merckel kennengelernt, der ihn im preußischen Pressewesen in Lohn und Brot brachte. Ohne den „Tunnel" wäre Fontane dem Dezernenten im Kunstressort des preußischen Ministeriums der geistlichen, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten, Franz Kugler, nicht begegnet, der ihn in seinen gesellschaftlich-akademischen Kreisen in Ansätzen salonfähig machte und kunsthistorisch aufrüstete. Und ohne den „Tunnel" hätte das „Tunnel"-Gründungsmitglied Louis Schneider, Schauspieler und Vorleser beim preußischen König, für ihn nie einen Finger gekrümmt, geschweige denn die Stimme erhoben, um seine Texte bei Hofe vorzutragen.

Diese Seite ist ausgeleuchtet. Sie hat zu einer nachhaltigen Aufwertung des Vereins geführt und die lange Zeit dominierende Ansicht von dessen verharmlosendem Charakter revidiert. Diese Forschungen bereiteten den Boden für das Interesse an medialen Phänomenen, die damals bereits bemerkt worden waren (vgl. hierzu Berbig 1990). Hier schließt mein Beitrag an, sowohl mit einem fokussierten Rückgriff auf die Geschichte des „Tunnel" als auch in der Evaluierung medialer Praxis im Verein vor und während Fontanes aktiver Mitgliedschaft zwischen 1844 und Anfang der sechziger Jahre.[1] Den Vereinsorganismus, von dem die Rede war, durchzog ein verästeltes System medialer Adern und Venen, ohne das er lebensunfähig gewesen wäre. Sie unterschieden sich in ihrem osmotischen und symbiotischen Wirken. Ein Blick auf sie – historisch wie zu Fontanes Zeit – lohnt sich.

2.

Eine mediale Fixierung begleitete den literarischen Sonntagsverein seit seiner Gründung 1827. Dem österreichischen Journalisten Moritz Gottlieb Saphir, dessen Rang eine antijüdische Literaturgeschichte kleingeschrieben hat, war die sich zügellos entfesselnde Pressewelt steter Jungbrunnen. Hatte er, 1795 in Lauschbrünn bei Stuhlweißenburg geboren, sich als junger Mann dem Rabbinat gewidmet und in Prag talmudische Rabulistik studiert, so war er, als er die Zeitungspresswelt für sich entdeckt hatte, zu deren rabiatem und virtuos rabulistischem Innovator geworden. Seine Berliner

1 Vgl. hierzu einführend Erler u. a. 1982, 84–86.

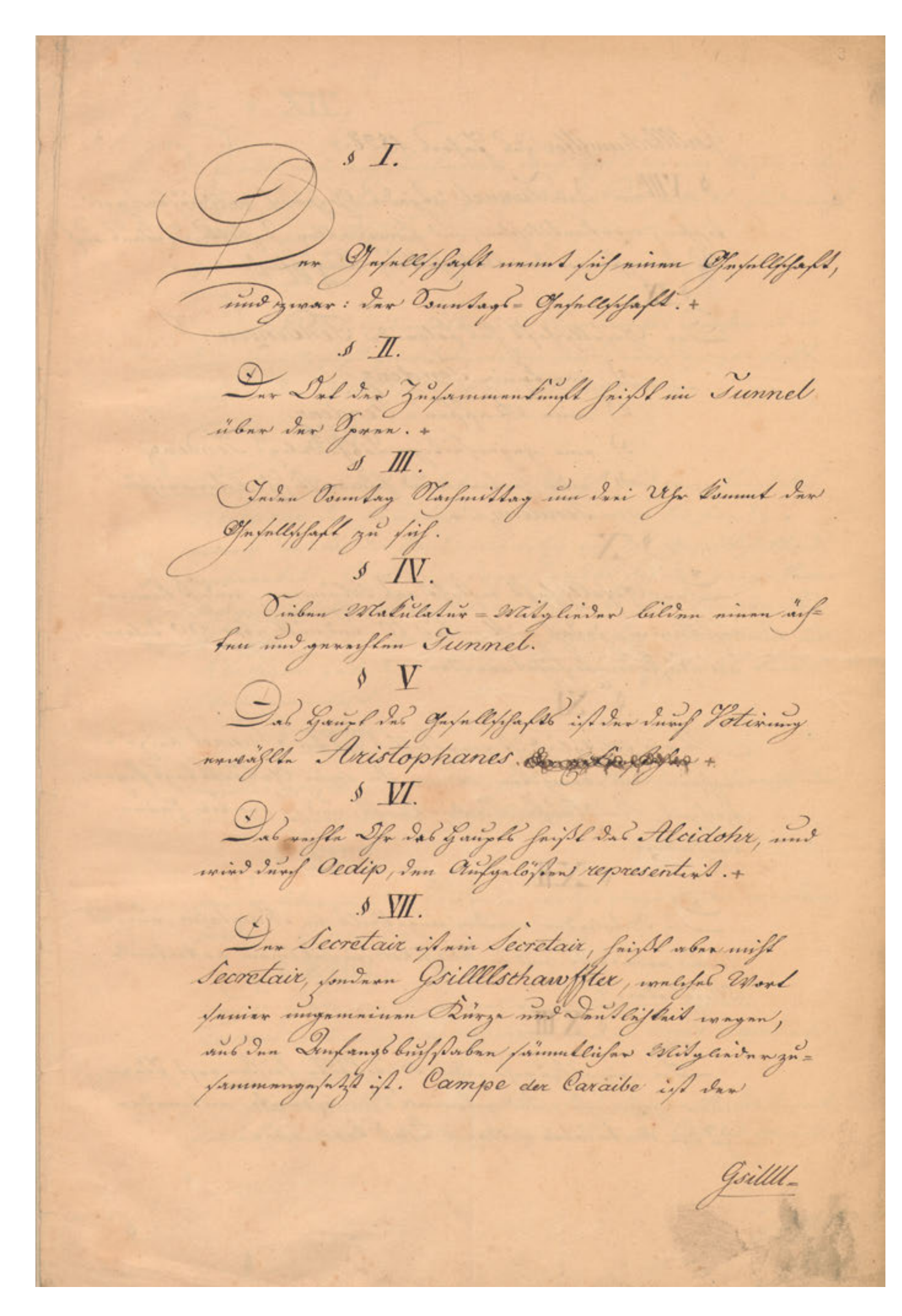
Ära – zwischen 1825 und 1829 – prägten drei Pressprojekte: die *Berliner Schnellpost für Literatur, Theater und Geselligkeit*, der *Berliner Courier* und, als Herausgeber, der *Berliner Theateralmanach auf das Jahr 1828*. Dort habe er, so einer seiner Biografen, „viele seiner besten Sachen“ (Meyerstein 1889) geschrieben. Saphir erkannte, dass die Zeitung zu einem zeitgemäßen Medium heranreifte – und dass ihre Fähigkeit, dank neuer Technik, den informativen Fluss rasant zu beschleunigen, ein Erfolgsgarant für die Zukunft war. So erschien in seinen Zeitungen schon am Abend nach der Theaterpremiere deren Kritik. Die dem König gegebene Zusicherung, „alles Politische, alle Privat- und Familienverhältnisse unberührt zu lassen“ (Behrend 1891, 4), hatte dabei zu einer Provokation stilistischer Intelligenz geführt. Die auferlegten Fesseln entfesselten unerwartete Energie. Aus juristischem Zwang wurde journalistische Lust, aus einem preußischen Verdikt Presse-Virtuosität. Humor und Ironie wurden sich unter dieser Konditionierung ihrer medialen Macht bewusst – und Saphir stürmte in den publizistischen Freiraum, der sich dabei ergab. Um ihn auszufüllen, war die Kraft einer, seiner Feder überfordert: So kam er auf den Gedanken, sich einen literarischen Verein zu schaffen, nicht zur Unterhaltung – obwohl das ganz den Anschein hatte –, sondern als eine mediale Produktionsstätte. Am 9. Dezember 1827 hält das erste Vereinsprotokoll fest:

> Der Königl. Hof-Schauspieler Herr Lemm trug [...] den Wunsch des Herrn Sapphir vor, in Berlin eine Gesellschaft zu gründen, die alle religiöse, politische, und finanzielle Tendenz ausschließend, sich blos mit humoristisch-literarischen Arbeiten beschäftigen, und eine Satyre auf die unbegrenzte Lobhudelei mancher anderen literarische Gesellschaften abgeben sollte. [...][2]

Alles an dieser Gründungspräambel ist aufschlussreich: 1) Moritz Saphir wird als Initiator ausgewiesen, lässt aber seine Initiative verkünden. 2) Der sie verkündet, ist Schauspieler der Königlichen Bühne, seine Stellung zu benennen, ist Teil des Akts. 3) Neben dem Gesetzlich-Vorgeschriebenen wird das Intentionale literarisch definiert und medial-kritisch platziert. Gattung und Gegnerschaft korrespondieren. Die Statuten, an denen man nachgerade ausgelassen herumschrieb, mischten Jux mit Jura.

Die Vereinsvorzüge, auf die es Saphir ankam, lagen auf der Hand. Durch die wöchentlichen Treffen mit Vortrag und Kritik literarischer Texte wurde ein steter Schreibfluss erzeugt. Aus ihm schöpfte Saphir preisgünstig für die von ihm initiierten und Diskurs-getriebenen wie Diskurs-prägenden Medien. Ihm war, heißt es in Fontanes *Von Zwanzig bis Dreißig*, „an einem Stamm junger, unberühmter Mitarbeiter gelegen, die, weil unberühmt, an Honoraransprüche nicht dachten und froh waren, unter einer gefürchteten Flagge sich mitgefürchtet zu sehen.“ (GBA–Autobiogr. Werk, Bd. 3, 167) Bedingung für das Gelingen war erstens, im „Tunnel“ ein Klima literarisch-journalistischer Schreiblust zu stiften, zweitens, dort Maßstäbe zu etablieren, die

2 In: Universitätsbibliothek Berlin. Nachlass des literarischen Vereins „Tunnel über der Spree“. Tunnel=Protokolle Jahrgang 1827/28.



§ I.

Der Gesellschaft nennt sich einen Gesellschaft, und zwar: der Sonntags-Gesellschaft. +

§ II.

Der Ort der Zusammenkunft heißt ein Tunnel über der Spree. +

§ III.

Jeden Sonntag Nachmittag um drei Uhr kommt der Gesellschaft zu sich.

§ IV.

Sieben Makulatur-Mitglieder bilden einen ech-ten und gerechten Tunnel.

§ V

Das Haupt der Gesellschaft ist der durch Votirung erwählte Aristophanes. +

§ VI.

Das rechte Ohr des Haupts heißt das Alcidohr, und wird durch Oedip, den Aufgelösten representirt. +

§ VII.

Der Secretair ist ein Secretair, heißt aber nicht Secretair, sondern Gsillllsthawffler, welches Wort seiner ungemeinen Kürze und Deutlichkeit wegen, aus den Anfangsbuchstaben sämmtlicher Mitglieder zu-sammengesetzt ist. Campe der Caraibe ist der

Gsillll-

Abb. 1a und 1b: „Tunnel"-Statuten: Entwürfe, Dokumente (Anfangsphase des Vereins)

Berlin den 26ten Februar 1832.

Confucius d. Confuse

Campe der Caraibe

Petrarca

Stollberg

Talma

Tacitus der Braunschweiger Oedip

Wilhelm Müller der vielhellenische

Montalambert d. Angeweihte.

Nelkenbrecher

der große Hamburger

Müllner, der rheinische degen!

intern wie extern Geltung hatten, und drittens, eine Kritik-Kompetenz zu bilden, die über Kriterien verfügte, die das, was innerhalb des Vereins gewogen wurde, außerhalb des Vereins im eigentlichen Wert realisierten: durch den Zeitungsdruck und auf dem Markt öffentlicher Meinung.

Der „Tunnel“ war in dieser Auftaktphase seiner Existenz ein medialer Mustermarkt. Er war Schulungsort für Schreibgattungen, die erst noch erfunden werden mussten, und so auch ein mediales Probierfeld.[3] Das betraf das Wie des Schreibens wie auch das Was. Eine Sichtung zum Thema „Berlin“, die vor einigen Jahren vorgenommen wurde, hat die symptomatische Wechselwirkung zwischen Thema, Anlass und Schreibform skizziert (vgl. Berbig 2011). Was allsonntäglich spaßeshalber hinter verschlossener Wohnungstür Saphirs präsentiert wurde, war gedacht für den Ernstfall jenseits verschlossener Türen – und konnte, wie das Beispiel Saphir zeigt, hinter Schloss und Riegel bringen: etwa in die Festung Spandau. Die „Ironie“, die Saphir dem „Tunnel“ auf die Flagge geschrieben hatte und die er praktizierte, spiegelt auf charakteristische Weise diese kleine Passage aus seinem Text „Kleine Polizei- und Censur-Geschichte“:

> [...] Ich hatte [...] in einer Schrift über die Berliner Polizei gesagt: „Ich zweifle nicht an ihrem Geiste, ihrer Humanität und ihrer Freisinnigkeit!“ Dieses nahm die Polizei hartnäckig für „Ironie“! Und ich wurde dafür [...] auf drei Wochen Arrest verurteilt! Ich schrieb an Seine Majestät und stellte ihm vor, daß ich zu folgender öffentlicher Abbitte erbötig bin: „Ich habe der Polizei ‚Geist, Humanität und Freisinn‘ zugetraut, das verdient allerdings die gerechte Strafe von sechs Wochen Arrest; allein ich bitte der Polizei hiemit öffentlich ab und erkläre, ich trau’ ihr weder Geist, noch Humanität, noch Freisinnigkeit zu; ich werde nie wieder die Berliner Polizei durch eine solche falsche Zumutung bei den anderen europäischen Polizeien in Mißkredit bringen.“ (Saphir 1889, 21)

Das auf eine Modernisierung der Presselandschaft gerichtete Vereinsmodell, das sich Saphir zurechtgeschmiedet hatte, hielt den preußischen Gegebenheiten Ende der zwanziger Jahre nicht stand: weder nach innen noch nach außen. Die von Saphir praktizierte Grenzdurchlässigkeit von Vereinsrealität und Öffentlichkeit hatte zwei Fronten geschaffen – polizeiliche Überwachung und eine empörte Journaille außerhalb des „Tunnel“, und innerhalb eine in ihrer bürgerlichen Existenz verunsicherte Mitgliederfraktion. „Kein ‚Verbrechen‘ hab’ ich zu bekennen“, wird Saphir später beziehungsreich schreiben, „aber einen ‚Geburts-Fehler‘! Ich bin nämlich von Geburt ein – Jude.“ (Saphir 1863, 199)[4] Der „Tunnel“ reagierte auf die Bedrohungslage so umgehend wie brachial. Er änderte mit der Trennung von Saphir das Vereinsmodell radikal. Der osmotische Charakter zwischen Verein und literarischem Markt wurde aufgehoben, die Vereinstüren verriegelt.

---

3 Die Beiträge wurden systematisch gesammelt und in „Späne“-Bänden alljährlich zusammengefasst. In der frühen Phase sind Drucke in Zeitungen bzw. Zeitschriften vermerkt worden.

4 Vgl. hierzu Sprengel 1991 und Wülfing 1993.

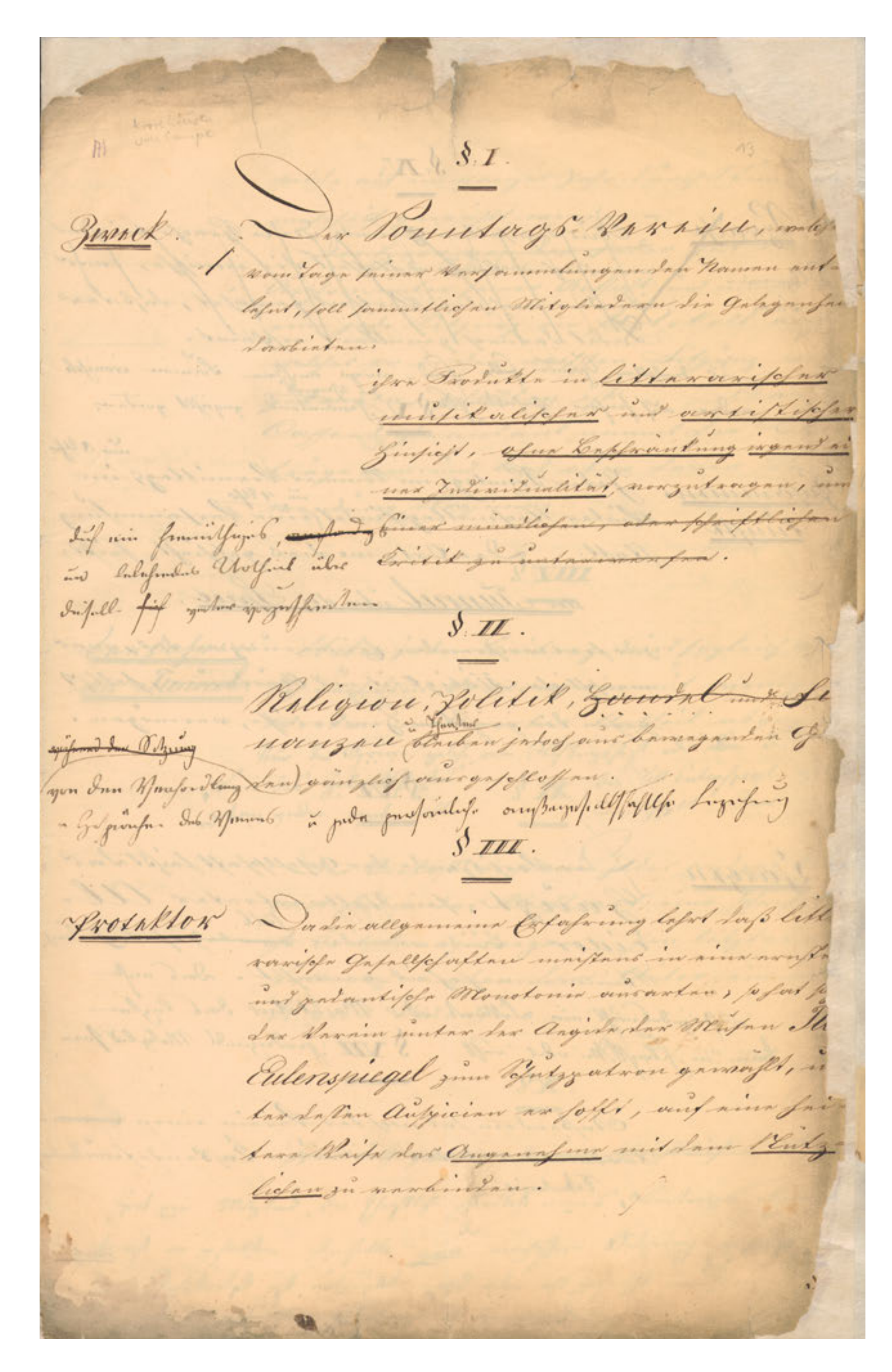
Die zweite Ära des „Tunnel“ begann mit medialer Abschottung. Das Medium, auf das Saphir aus gewesen war, wurde nun kompromisslos ausgeblendet.

3.

Mit Saphirs Praxis, vor allem die humoristischen Arbeiten aus dem „Tunnel“ im Beiblatt seines *Courirs* unter der Rubrik ‚Aus der Sonntagsgesellschaft‘ zu drucken, habe sich, so „Haupt“ Pufendorf in seiner Rechenschaftslegung Dezember 1833 (53. Tunnel), der Verein „viele Unannehmlichkeiten“ zugezogen. Als dann auch noch das Mitglied Isaak Ehrenbaum („Justus Lipsius“) „mit Gewalt aus dem Sonntags=Verein einen kritischen Richterstuhl für Deutschland“ habe machen wollen, seien „kräftige Stimmen“ des Widerstands „laut“ (Puffendorf 1833/34) geworden. Dieser desolaten, den bürgerlichen Status gefährdenden Situation begegnete man auf überaus bezeichnende Weise: Man oktroyierte ein Gesetzeswerk, das die Stellung des „Tunnel“ zu den öffentlichen Medien ebenso verbindlich wie grundsätzlich regeln sollte. J. H. von Schomburg-Gervasi, Baron, Privatgelehrter und vor allem juristisch erfahren, wohnhaft in der Wallstraße 2[5] und im „Tunnel“ unter dem Namen „Stolberg“, wurde beauftragt, mit einem Statuten-Entwurf einen Schaden wie den angerichteten für die Zukunft unmöglich zu machen. Obwohl kein Wort fiel, das auf die jüdische Herkunft Saphirs und Ehrenbaums verwies, flackerte über dieser Statuten-Renovierung ein antijüdisches Lämpchen. Es reizte, die Geschichte der Vereinsstatuten einmal unter dem Aspekt medialer Regulation zu betrachten. Sie nimmt in ihr einen beträchtlichen und vor allem charakteristischen Platz ein.

Der mediale Cut, er wurde vollzogen und seine Wirkung war nachhaltig. Die Neudefinition im öffentlichen Raum kappte „die zwecklos-lächerlichen Formen“ und setzte „eine ernstere Richtung an die Stelle des bisherigen Zwangs=haften Humors“ (Puffendorf 1833/34). Um den Schandflecken in der Öffentlichkeit fortzuwischen, reagierte man medientypisch: Man änderte den Namen – aus der „Sonntags-Gesellschaft“ wurde der „Sonntags-Verein“ (Puffendorf 1833/34). Seit „dieser Zeit“, so zog Haupt

5 Vgl. Allgemeiner Wohnungsanzeiger für Berlin, Charlottenburg und Umgebung auf das Jahr 1844, redigirt von dem Königl. Polizei-Rath Winckler. Drei und zwanzigster Jahrgang. Berlin: Veit und Comp. 1844, S. 421. Von Schomberg-Gervasi, zu Hause in der Kriminalrechtssprechung, wurde später zeitweiliger Mitarbeiter an Arnold Ruges *Halleschen Jahrbüchern*, schrieb für die *Zeitschrift für die elegante Welt*, den *Piloten* und den *Freihafen*. Er engagierte sich nach 1848 im Berliner Lokalverein für das Wohl der arbeitenden Klasse. Vgl. Mittheilungen des Berliner Lokalvereins für das Wohl der Arbeitenden Klassen. Ein Wochenblatt. 2. März 1850. Vgl. auch den Eintrag in August Varnhagen von Enses Tagebuch vom 28. Mai 1851, in dem sich Varnhagen gegen die Anklage wendete, die gegen die „Arbeiterverbrüderung“ erhoben worden war – unter anderem auch gegen von Schomberg-Gervasi. Ziel der Vereinigung sei es allein, Bildung, Wohlstand und Eintracht aller Arbeiter zu befördern (Varnhagen von Ense 1865, 189).


§ I.

Zweck. Der Sonntags-Verein, welcher vom Tage seiner Versammlungen den Namen entlehnt, soll sämmtlichen Mitgliedern die Gelegenheit darbieten:

ihre Produkte in litterarischer, musikalischer und artistischer Hinsicht, ohne Beschränkung irgend einer Individualität vorzutragen, um [illegible] Kritik zu unterwerfen.

§ II.

Religion, Politik, Moral und Finanzen bleiben jedoch aus bewegenden Gründen gänzlich ausgeschlossen.

§ III.

Protektor. Da die allgemeine Erfahrung lehrt daß litterarische Gesellschaften meistens in eine ernste und pedantische Monotonie ausarten, so hat der Verein unter der Aegide der Musen Till Eulenspiegel zum Schutzpatron gewählt, unter dessen Auspicien er hofft, auf eine heitere Weise das Angenehme mit dem Nützlichen zu verbinden.

Abb. 2a und 2b: „Tunnel"-Statuten: Entwürfe mit Korrekturwünschen (1827/28)

Aufnahme neuer Mitglieder.

§XVIII, Jeder gebildete und unbescholtene Mann kann in den Verein aufgenommen werden, wenn er drei Mal einer Sitzung beigewohnt hat. Wird er von einem Mitgliede zur Aufnahme vorgeschlagen, so darf der Aufzunehmende nicht gegenwärtig sein. Es wird mündlich über ihn diskutirt, am nächsten Sonntag, wo er abermals nicht zugegen sein darf, ballotirt und das Ergebniß ihm durch den Vorschlagenden mitgetheilt.

Anhang zu nebenstehendem Paragraph angenommen im 35. Tunnel 1832.

a., Es darf Niemand, der in Berlin wohnt, von einem Mitgliede des Tunnels öfter als drei Mal in den Verein als Gast, eingeführt werden. —

b., Zum Ballottement neuer Mitglieder sind mindestens 12 Abstimmende nöthig, und der neu Aufzunehmende muß wenigstens drei Viertel der Stimmen von den Votirenden für sich haben; bei einer ungleichen Zahl der Abstimmenden entscheidet in zweifelhaften Fällen bis zu dem 3/4ten Theil die Wahl und die zweite Stimme des Hauptes. —

c., Über jeden in Vorschlag gebrachten Tunnel-Candidaten wird sofort in derselben Sitzung ballotirt; wenn sich aber nur *eine* Stimme für noch nähere über den Vorgeschlagenen einzuziehende Erkundigungen ausspricht, wird das Ballottement auf den nächsten Tunnel laut nebenstehendem § hinausgeschoben. —

Namen und Avancement der Mitglieder. —

§XIX, Ist der Neuaufgenommene

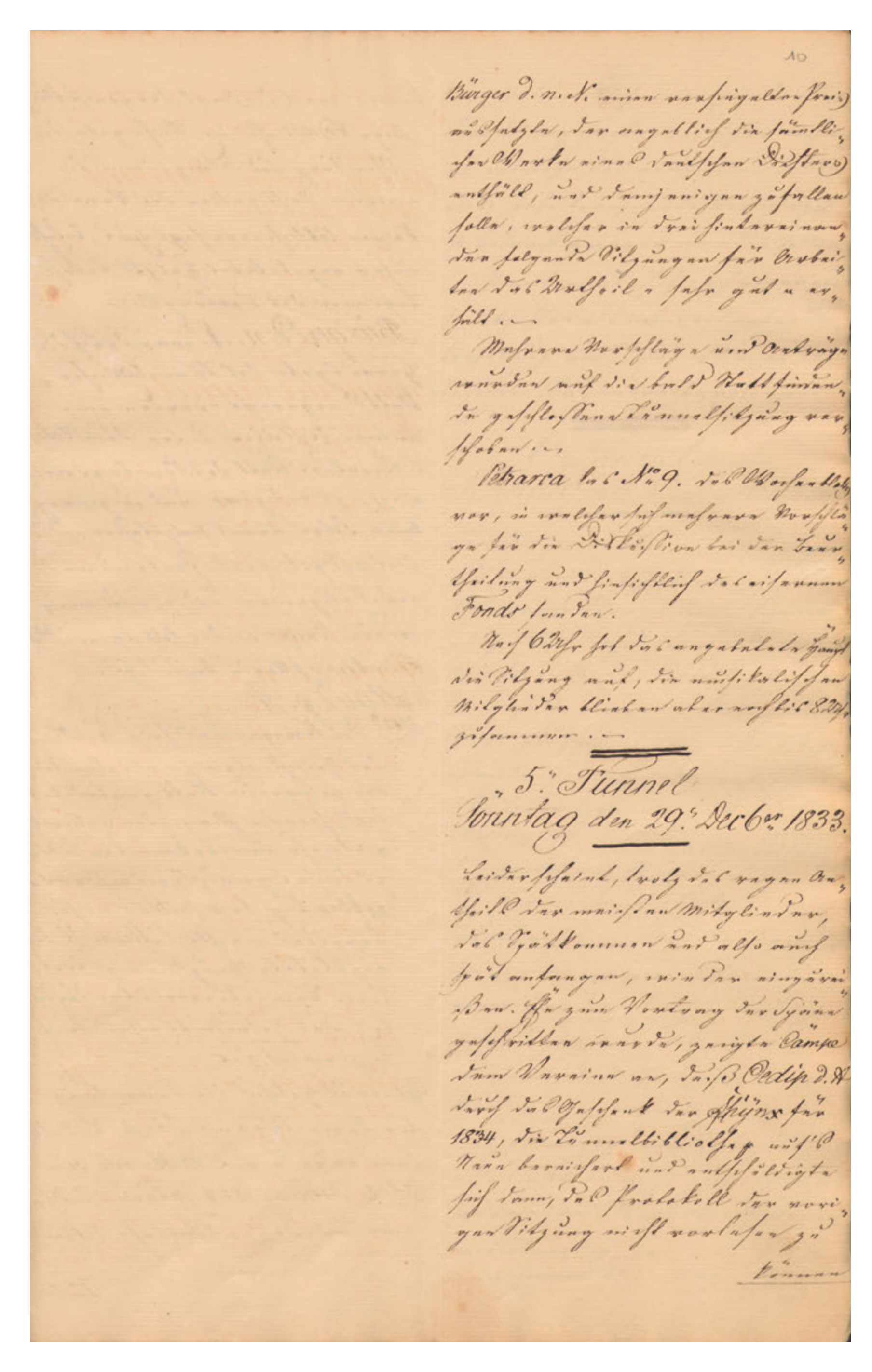

5. Tunnel
Sonntag den 29. Decbr. 1833.

Abb. 3a und 3b: Statuten-Debatte, Dezember 1833 (Protokoll, Jahres-Fazit)

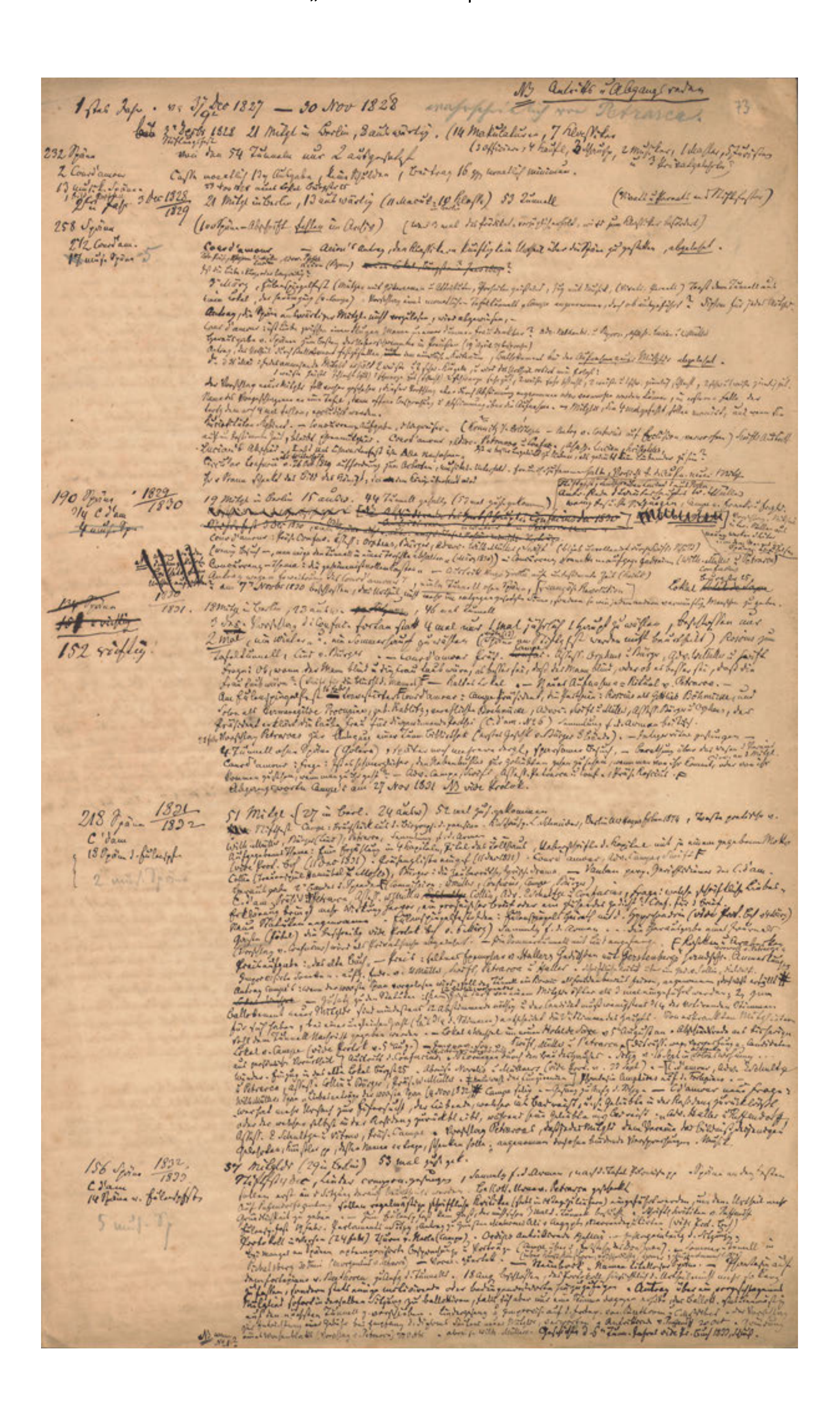




Abb. 4: Protokoll-Bände © UB der HU zu Berlin, Tunnel über der Spree.

Pufendorf das Fazit, „ist vom Verein beschlossen worden, weder selbständig ein Journal herauszugeben noch solche Mitglieder aufzunehmen die vorzugsweise Tagesblätter redigiren.“ (Puffendorf 1833/34) Man sorgte sich, kurz gesagt, um die Reparatur des öffentlichen Images und polierte am medialen Erscheinungsbild: indem man sich eine Tarnkappe aufsetzte und unsichtbar wurde. Der Preis für „Beständigkeit Würde und Festigkeit“ (Puffendorf 1833/34) war erkauft mit Medienabstinenz. De facto bedeutete das einen totalen Funktionsumbau des Saphir’schen Vereins. Statt des Steins öffentlichen Anstoßes wälzte man einen anderen, um die Quelle zu verschließen, aus der bisher journalistische Unterhaltung in die Tagespresse gesprudelt war. Dieser Grenzbau beruhigte die bürgerlichen Gemüter, vor allem jene, die zu den „Klassikern“ im Vereinsleben gehörten. Das war jener Kreis, dem an Literarischem nur passiv lag und Kritik am Vorgetragenen genügte. Für die „Makulaturen“ indes, nach Maß und Möglichkeit ambitioniert in Vers und Prosa, bedurfte es der Kompensation. Der mediale Verschluss lief Gefahr, einen Stau literarischer Produktion zu erzeugen, einen Ausschluss, der Ausschuss glich. Der Ausweg, den man fand, fand sich früh – und war, dies vorweggenommen, keiner. Man installierte im Verein simultane Medien. Es handelte sich um Nachbildungen, Imitate, Parallelkonstrukte. Schon 1833 regte Petrarca, Urtunnelianer, an „daß der Sonntags=Verein ein Wochenblatt im Manuskript von und ausschließlich für die Mitglieder herausbringen möge“ (Puffendorf

1833/34).[6] Aus dieser Anregung erwuchs ein internes mediales „Tunnel“-Netzwerk. Zu ihm gehörten die systematische Beitrags- und Protokollsammlung, jahrgangsweise gebunden, und das Archiv, die Vereinsbibliothek, unterteilt in literarische und wissenschaftliche Literatur und alles sorgsam katalogisiert.

Der „Tunnel“ formte in sich ein Bauwerk unterschiedlicher medialer Systemteile, die in Ansätzen, mit Verweisungsziffern versehen, miteinander verknüpft wurden.

4.

Das *Wochenblatt* behauptete in diesem medialen Verbund eine Sonderstellung. Eingeschrieben war seiner Existenz der Traum von einem realen literarischen Leben: ohne seine Gefährdungen. Darüber ließ der literarisch-aktive „Tunnel“ keinen Zweifel:

> Besondere Erwähnung verdient […] das von Petrarka gestiftete und redigirte Wochenblatt des Vereins, welches jetzt bis zu 55ten Nummer vorgeschritten ist. […] Das Wochenblatt enthält Aufsätze, und dürfte, da jede Nummer wenigstens 4 gewöhnlich 6 Artikel bringt, gegen 300 verschiedene Arbeiten von Mitgliedern enthalten. […][7]

Lesser, von Haus aus Bankkaufmann, der 1844 eine Geschichte der Berliner Börse verfassen sollte (vgl. Lesser 1844), hatte gute Gründe, sich um einen solchen medialen Maulwurf zu kümmern, der wenigstens ideell die Grenzmauer unterwühlte. 1828 hatte er bereits ein zündelndes Berlin-Traktat ins literarische Leben der preußischen Hauptstadt gefeuert – *Das belobte Berlin, ein Seiten- u. Gegenstück zu d. verkehrten, vertheidigten, verdolmetschten u. modernen Bln, deren Verfassern u. namentl. O. v. Deppen gewidmet* (Lesser 1828) –, vorbedachtlich unter reduziertem Autorennamen (Ludwig L–r), und 1833 ließ er ein weiteres folgen, nun unter Pseudonym (vgl. Liber 1833). Damit gehörte Lesser noch zur „Wortwitz“-Partei, die nach Schlupflöchern ins Medialoffene Ausschau und sich selbst kompatibel für die interne wie die externe Öffentlichkeit hielt. Ganz ähnlich lag es beim „Tunnel“-Bruder Bürger, der, angeregt durch den Vereinserfolg des *Wochenblatts*, diesem ein *Literatur-Blatt* beifügte, „welches als Beiblatt nach dem Wochenblatt vorgelesen“ wurde.

---

6 Vgl. zu *Wochenblatt* und *Literatur-Blatt*: Anhang zu Petrarca’s Geschichte des literarischen Sonntags-Vereins 1852. Lesser fertigte diesen Anhang anlässlich des 25-jährigen Bestehens des Vereins an. Demnach bestand das *Wochenblatt* vom 27. Oktober 1833 bis zum 22. August 1841 und brachte es in 152 Nummern auf 1039 Späne/Beiträge, von denen allein Lesser 776 verfasste. Das *Literatur-Blatt* existierte vom 29. Dezember 1833 bis zum 17. März 1839 und kam insgesamt auf 116 Beiträge, von denen 80 Smidt selbst beigesteuert hatte.

7 So im Jahresbericht des Vereins 1833/34. In: Universitätsbibliothek Berlin. Nachlass des literarischen Vereins „Tunnel über der Spree“. Tunnel=Protokolle Jahrgang 1833/34.

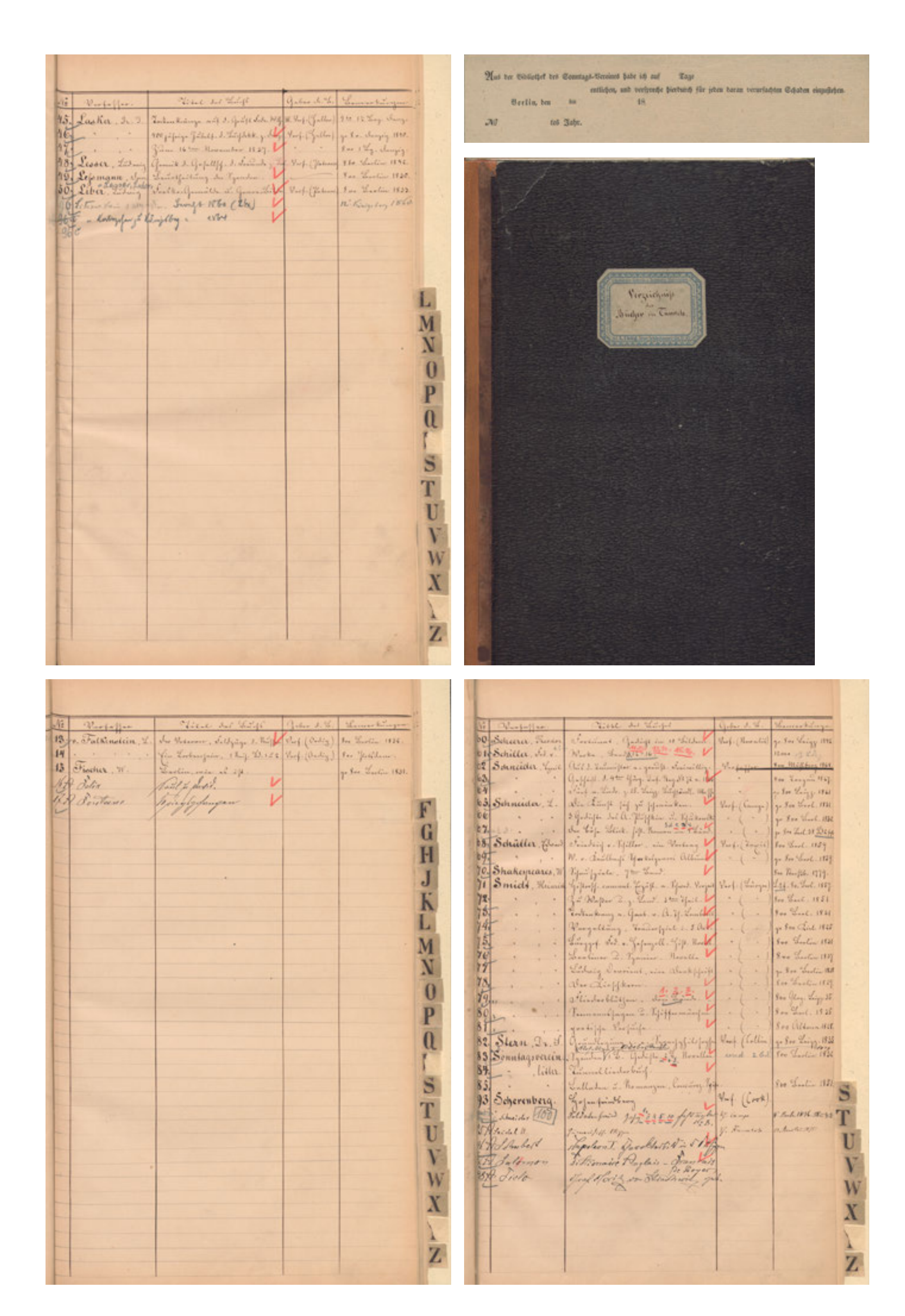
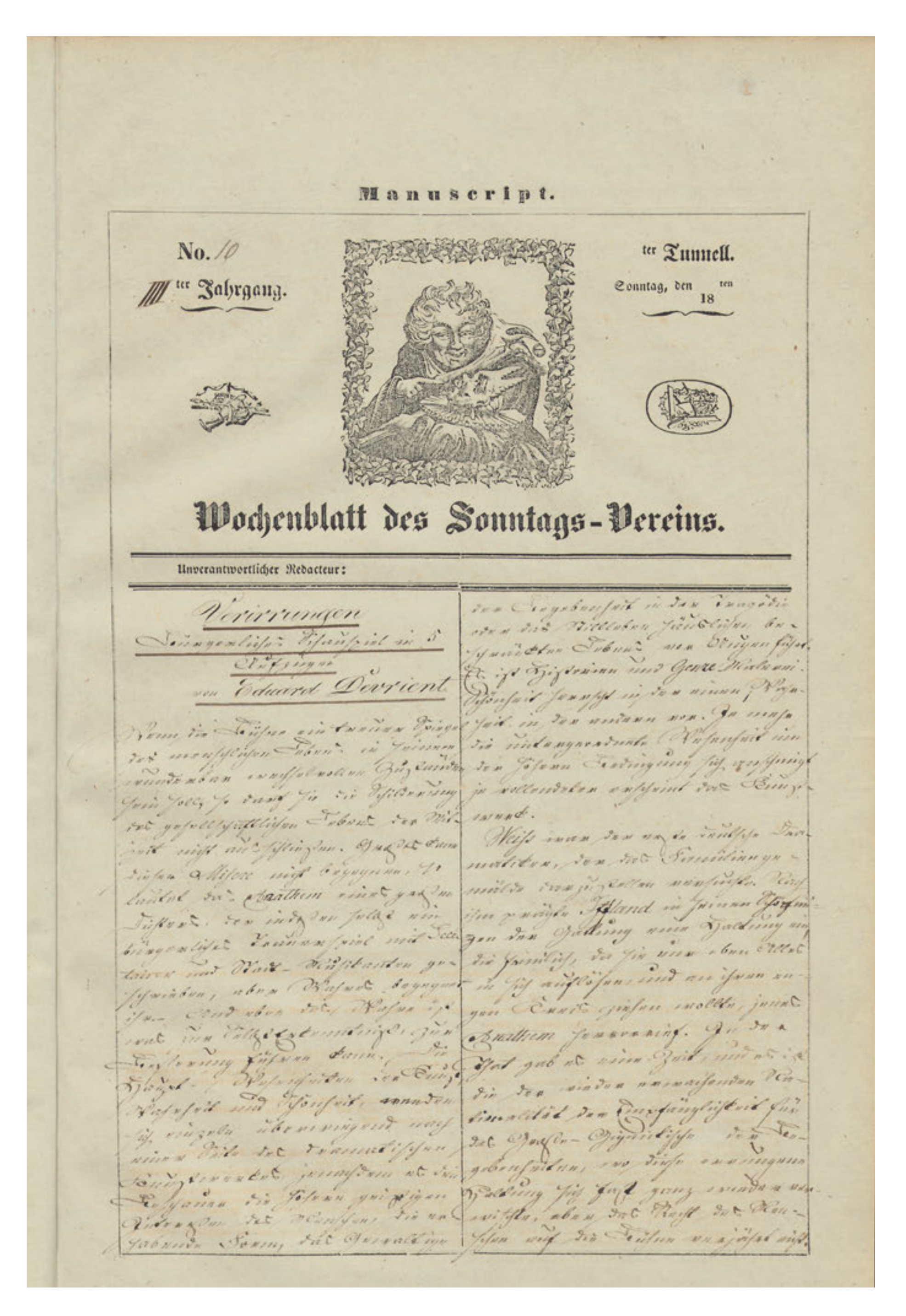


Abb. 5a bis 5e: „Tunnel“-Bibliothek – Unterlagen
© UB der HU zu Berlin, Tunnel über der Spree, Verzeichnis der Bücher des Tunnels.



Manuscript.

No. 10

III ter Jahrgang.

ter Tunnell.

Sonntag, den ten 18

Wochenblatt des Sonntags-Vereins.

Unverantwortlicher Redacteur:

Verirrungen

von Eduard Devrient

Abb. 6: Wochenblatt des „Tunnel“ © UB der HU zu Berlin, Tunnel über der Spree, Literat[ur]-Blatt II.-IV.

Dass sich hinter Bürger der Schriftsteller Heinrich Smidt verbarg, der Anfang der zwanziger Jahre als Steuermann abgeheuert und nach einem Jurastudium den Redakteursposten der *Staatszeitung* übernommen hatte, war beredet. Er veröffentlichte seit 1828 historische und Seegeschichten, mit Erfolg, und mit Erfolg auch sorgte er sich um die interne Medienausrüstung des „Tunnel" (etwa Bibliothek, Archiv). Zwanglos sollte das *Literatur-Blatt* agieren, in der Gestalt einer Zeitung, zweispaltig und mit Schwerpunkt auf der Kritik. Durch die dort niedergelegten Besprechungen erzeugte man ein osmotisches Verhältnis zum Literaturbetrieb. Dessen Erzeugnisse flossen in die „Tunnel"-Mühlen und wurden dort zermahlen, ohne dass das Gemahlene den Rückweg in die andere Richtung antrat. Friedrich von Uechteritz erfuhr nie, was man im „Tunnel" von seinem Trauerspiel *Rosamunde* hielt,[8] und was in den „Literarischen Übersichten" zu den jüngsten Erzeugnissen von Karl Immermann, Karl Gutzkow und Nikolaus Lenau geschrieben wurde,[9] erfuhren die Genannten nie: Es sei denn, das besprochene Buch stammte aus der Feder eines Tunnelianers, wie Smidts 1838 erschienene *See=Novellen*, die Boerhave besprach,[10] hinter dem sich der Chemiker Heinrich Wilhelm Heintz verbarg (den die Hallenser Universität 1855 zum ordentlichen Professor berufen sollte).

Unter wechselnder Redakteursschaft war erklärtes Ziel, dass der Verein

> durch das Litt.Bl. mit der Zeit Schritt halte d. h. ihm durch dasselbe stets eine Übersicht über die neuste – werthvollere oder charakteristische – Thätigkeit in der Litteratur, soweit solche seine Interessen unterliegt, und zwar zur rechten Zeit geboten [werde], [...].[11]

Die Vordrucke von *Wochen-* und *Literatur-Blatt*, die man aus Echtheits- und Imitatsgründen anfertigte, finanzierte der Eiserne Fonds, in den alle einzahlten. Ein internes mediales Projekt, sanktioniert durch einen internen Haushalt, steuerfrei und steuerbar. Man erfuhr dabei durchaus „ausgedehntere buchhändlerische Unterstützung"[12], deren man bedurfte. So bohrte der „Tunnel" einen medialen „Tunnel", der nur in einer Richtung benutzt wurde: ungewöhnlich auch das. Der kommunikative Strom verlief einseitig, aber er verlief. Innerhalb dieses Tunnelsystems regelte eine festgelegte Hie-

---

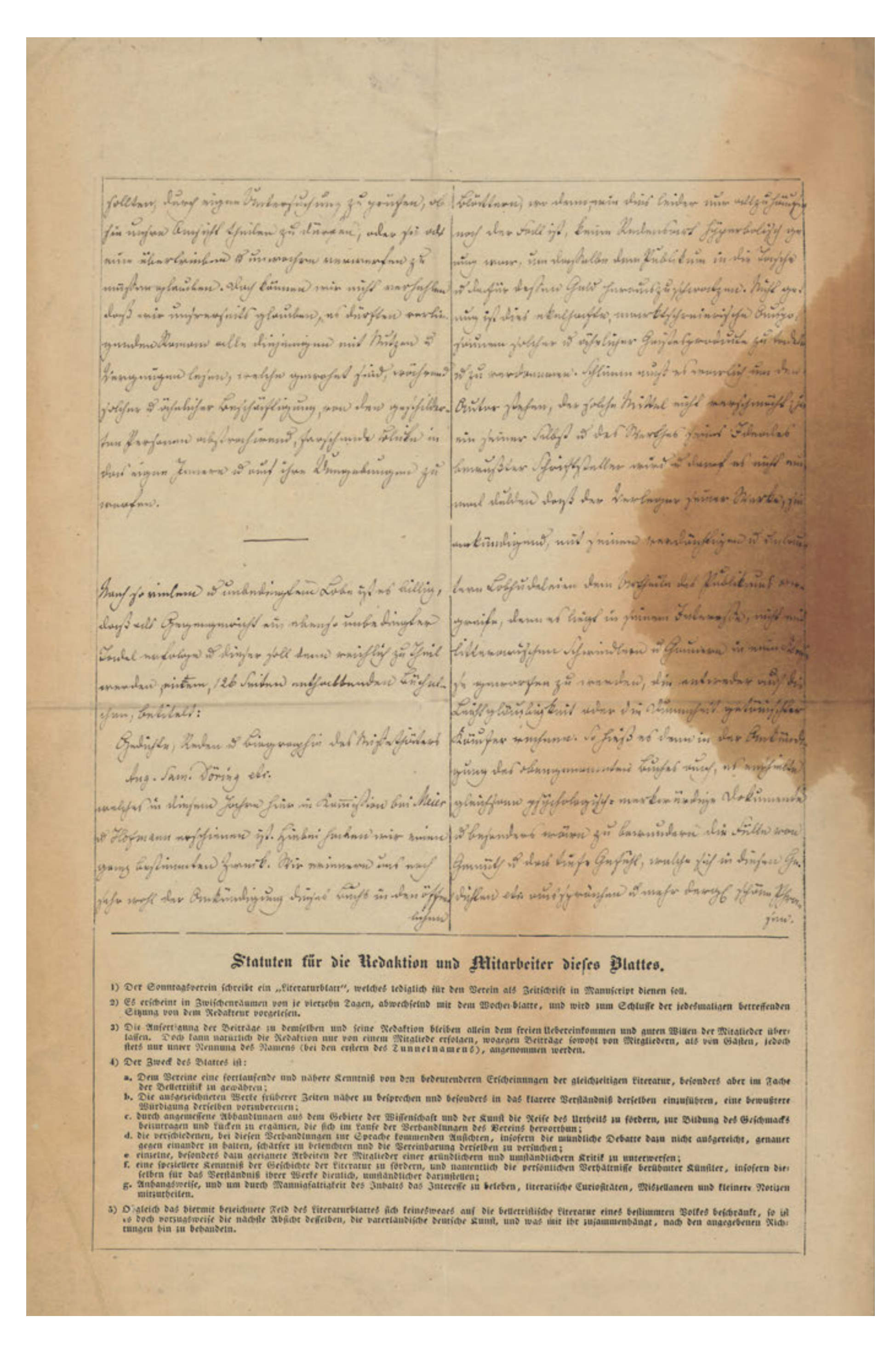
8 Vgl. Literatur-Blatt, No. 4 vom 22. Februar 1835. In: Universitätsbibliothek Berlin. Nachlass des literarischen Vereins „Tunnel über der Spree".

9 Vgl. Literatur-Blatt, No. 9 vom 24. Juli 1836. In: Universitätsbibliothek Berlin. Nachlass des literarischen Vereins „Tunnel über der Spree".

10 Vgl. Literatur-Blatt, No. 6 aus dem Jahr 1838 (ohne Datenangabe). In: Universitätsbibliothek Berlin. Nachlass des literarischen Vereins „Tunnel über der Spree".

11 Feuerbach [Ferdinand Streber]: Einleitende Worte! In: Literatur-Blatt, No. 1 vom 17. Dezember 1837. In: Universitätsbibliothek Berlin. Nachlass des literarischen Vereins „Tunnel über der Spree".

12 Vgl. Literatur-Blatt, No. 1 vom 17. Dezember 1837. In: Universitätsbibliothek Berlin. Nachlass des literarischen Vereins „Tunnel über der Spree".



Statuten für die Redaktion und Mitarbeiter dieses Blattes.

1) Der Sonntagsverein schreibt ein „Literaturblatt“, welches lediglich für den Verein als Zeitschrift in Manuscript dienen soll.

2) Es erscheint in Zwischenräumen von je vierzehn Tagen, abwechselnd mit dem Wochenblatte, und wird zum Schlusse der jedesmaligen betreffenden Sitzung von dem Redakteur vorgelesen.

3) Die Anfertigung der Beiträge zu demselben und seine Redaktion bleiben allein dem freien Uebereinkommen und guten Willen der Mitglieder überlassen. Doch kann natürlich die Redaktion nur von einem Mitgliede erfolgen, wogegen Beiträge sowohl von Mitgliedern, als von Gästen, jedoch stets nur unter Nennung des Namens (bei den erstern des Tunnelnamens), angenommen werden.

4) Der Zweck des Blattes ist:

a. Dem Vereine eine fortlaufende und nähere Kenntniß von den bedeutenderen Erscheinungen der gleichzeitigen Literatur, besonders aber im Fache der Belletristik zu gewähren;
b. Die ausgezeichneten Werke früherer Zeiten näher zu besprechen und besonders in das klarere Verständniß derselben einzuführen, eine bewußtere Würdigung derselben vorzubereiten;
c. durch angemessene Abhandlungen aus dem Gebiete der Wissenschaft und der Kunst die Reife des Urtheils zu fördern, zur Bildung des Geschmacks beizutragen und Lücken zu ergänzen, die sich im Laufe der Verhandlungen des Vereins hervorthun;
d. die verschiedenen, bei diesen Verhandlungen zur Sprache kommenden Ansichten, insofern die mündliche Debatte dazu nicht ausgereicht, genauer gegen einander zu halten, schärfer zu beleuchten und die Vereinbarung derselben zu versuchen;
e. einzelne, besonders dazu geeignete Arbeiten der Mitglieder einer gründlichern und umständlichern Kritik zu unterwerfen;
f. eine speziellere Kenntniß der Geschichte der Literatur zu fördern, und namentlich die persönlichen Verhältnisse berühmter Künstler, insofern dieselben für das Verständniß ihrer Werke dienlich, umständlicher darzustellen;
g. Anhangsweise, und um durch Mannigfaltigkeit des Inhalts das Interesse zu beleben, literarische Curiositäten, Mißzellaneen und kleinere Notizen mitzutheilen.

5) Obgleich das hiermit bezeichnete Feld des Literaturblattes sich keineswegs auf die belletristische Literatur eines bestimmten Volkes beschränkt, so ist es doch vorzugsweise die nächste Absicht desselben, die vaterländische deutsche Kunst, und was mit ihr zusammenhängt, nach den angegebenen Richtungen hin zu behandeln.

Abb. 7: „Tunnel“-Statuten © UB der HU zu Berlin, Tunnel über der Spree, Literat[ur]-Blatt II.-IV.

rarchie dessen Inanspruchnahme.[13] Die Redaktion verstand sich als „Repräsentant einer umsichtigen, vorurtheilsfreien Critik [...], die sich nicht um ihrer selbst willen sondern nur zur Förderung der Kunst geltend macht, [...]“[14]. Wie ernst und streng man dieses mediale Instrument nahm, bezeugen die „Statuten für die Redaktion und Mitarbeiter dieses Blattes“. In fünf Haupt- und acht Unterpunkten wurde detailliert festgelegt, was das Blatt bezweckte, wie es zu führen war und welches Beitragsprofil es forderte (vgl. Abb. 7).[15]

Dieses tunnelinterne Blätterrauschen und Beschriebenes-Papier-Verwalten wirkte also nicht nur medial, sondern in seiner Ganzheit als Medium. So grenzte sich das *Literatur-Blatt* in seinem Anspruch ab von anderen medialen Kritikformen, die der „Tunnel“ gewährte (etwa dem mündlichen Urteil während der Sitzungen oder dessen Fixierung in den Protokollen). Die Blätter profilierten jene, die ihr Wort beisteuerten, und waren profitabel allein, weil sie auf Profit nicht angewiesen waren. Ihr Kapital war symbolisch, nicht real. Die „Tunnel“-Mehrheit hatte sich also für ein „Streben [...] nach etwas Höherem“[16] entschieden – und lebte die Überzeugung, und mithin für einen zunehmend ausgefeilten vereinsinternen Medienapparat. Das garantierte einerseits, dass die Doppelexistenz zwischen literarischer und bürgerlicher Gesellschaft gefährdungsfrei blieb, blockierte aber andererseits den Nutzen poetischer Reputation jenseits der Vereinsgrenzen.

5.

Was hat Lepel, als Schenkendorff zu den Aktivsten im „Tunnel“ gehörend, Fontane über diesen Verein erzählt? Lässiges im Militärjargon? Vielleicht, dass es dort um „die vaterländische deutsche Kunst“[17] gehe, wie es in den *Literatur-Blatt*-Statuten gestanden hatte? Oder hat er ihn unterrichtet von lockenden ‚Konnektionen‘? Von reizvollen literarisch-medialen Möglichkeiten gewiss nicht. Denn als Fontane im Juli 1843 zur Stippvisite im „Tunnel“ war – als Rune, wie die Gäste genannt wurden –, da war

13 Die Redaktion etwa beanspruchte absolute Freiheit und Vorzug. Sie allein übersehe die „vorhandenen Mittel“, um die allgemeinen Bedürfnisse im Verein zu befriedigen. Das hieß gegebenenfalls auch: „Freiwillige Beiträge werden zwar unter gleichen Bedingungen dankbar angenommen, stehen aber im Falle der Collision den regelmäßigen Beiträgern nach.“ In: Literatur-Blatt, No. 1 vom 17. Dezember 1837. In: Universitätsbibliothek Berlin. Nachlass des literarischen Vereins „Tunnel über der Spree“.

14 Literatur-Blatt, No. 1 vom 17. Dezember 1837 In: Universitätsbibliothek Berlin. Nachlass des literarischen Vereins „Tunnel über der Spree“.

15 Diese Statuten finden sich auf der Rückseite eines Vordrucks in den Unterlagen zum „Literatur-Blatt“. In: Universitätsbibliothek Berlin. Nachlass des literarischen Vereins „Tunnel über der Spree“.

16 Diese Wendung fand sich bereits auf einem Zettel, der dem Jahresbericht 1827/28 beilag, getitelt „Ins erste Jahre gehörig“.

17 Siehe Anm. 15 bzw. Abb. 7.

es nach wie vor nicht weit her mit einem diesbezüglichen Angebot. Die Formen der Medialisierung im Verein beschränkten sich im Wesentlichen auf Vortrag, Kritik und Protokollierung beider Elemente. Innerhalb des Vereins fungierte das Markenzeichen „Tunnel“ als Instanz. Es suggerierte Übergeordnetes und einen letzten Nenner, dessen Macht einem imaginierten Schiedsgericht glich. Obgleich nicht wenige „Tunnel“-Mitglieder Texte veröffentlichten, auch veröffentlichten, was zuvor im Medium „Tunnel“ seine Bewährungsprobe bestanden hatte (oder auch nicht), war das ohne Gewicht jenseits der Vereinsgrenzen. Aber mit Wilhelm von Merckel als Sekretär hatte es eine substanzielle Aufwertung und einen qualitativen Schub in der Protokollführung gegeben. Die Tunnelianer eroberten sich den Status einer Instanz, ihr Impetus drängte auf Urteilskraft, die sich nicht im Launigen erschöpfte und Anspruch auf literarische Grundsätzlichkeit erhob. Merckel hatte knapp zwei Jahre, bevor Fontane – mit dem von August Lafontaine (1758–1831) entlehnten und ihm verliehenen Vereinsnamen – offiziell „Tunnel“-Mitglied wurde, Kühnes gewagt. Er war genervt gewesen von dem ihm unsinnig erscheinenden toten Kapital an Späne-Leichen im „Tunnel“-Archivgrab. So hatte er einen Anlauf unternommen, Verwertbares marktgerecht aufzuputzen und den literarischen um einen materiellen Wert zu erweitern. Dabei war er strategisch komplex vorgegangen und hatte alle medialen Hebel genutzt, über die der Verein verfügte: seine Protokolle, Aktivierung des Archivs durch Sichtung, Anträge im ‚Deliberationstunnel‘, interne öffentliche und private Schreiben. Die ganze mediale Registratur war von ihm in Gang gesetzt worden – allein: ohne Erfolg. Sich als kollektive Instanz dem öffentlichen Markt zu öffnen, ja zu stellen und in kunstmediale Konkurrenz zu treten, es war gescheitert (vgl. hierzu Berbig 2019).

Doch ein bohrender Rest war geblieben, ein Rumoren. Mit den vierziger Jahren und mit dem, was später als „Vormärz“ Literaturgeschichte schreiben sollte, fächerte sich das Angebot medialer Möglichkeiten auf: Zeitschriften, Anthologien, Zeitungen, Flugschriften bis hin zu Privatdrucken, die in den Umlauf drängten, signalisierten und repräsentierten den sich abzeichnenden Umbruch. Fontane trat nicht dem „Tunnel“ bei, um seine Verse in dessen Archiv beerdigen zu lassen. Er war nicht gewillt, „Tunnel“-Kritik als launigen Sonntagsspaß zu nehmen, der mit dem Umtrunk im Anschluss vergessen war. Ihm war gelegen an Schärfung aller medialen Waffen, die sich der „Tunnel“ geschaffen hatte: 1) an regelmäßiger poetischer Präsenz, 2) an fundierter, substanzieller mündlicher Kritik,[18] 3) an Protokollen, die die kritischen Stimmen in einem schriftlichen streng verfassten Text fixierten, und 4) an einem medialen Diskurs, der literarische Spreu vom Weizen trennte und dem Weizen, um im Bild zu bleiben, zum Wachstum verhalf. Und 5) dieser mediale Diskurs sollte die potenzielle poetische Kraft des Einzelnen in ein Schwingungsverhältnis zu thematisch-stofflichen Vorlieben des Ganzen bringen. Der Verein sollte als Medium für Literatur, die jen-

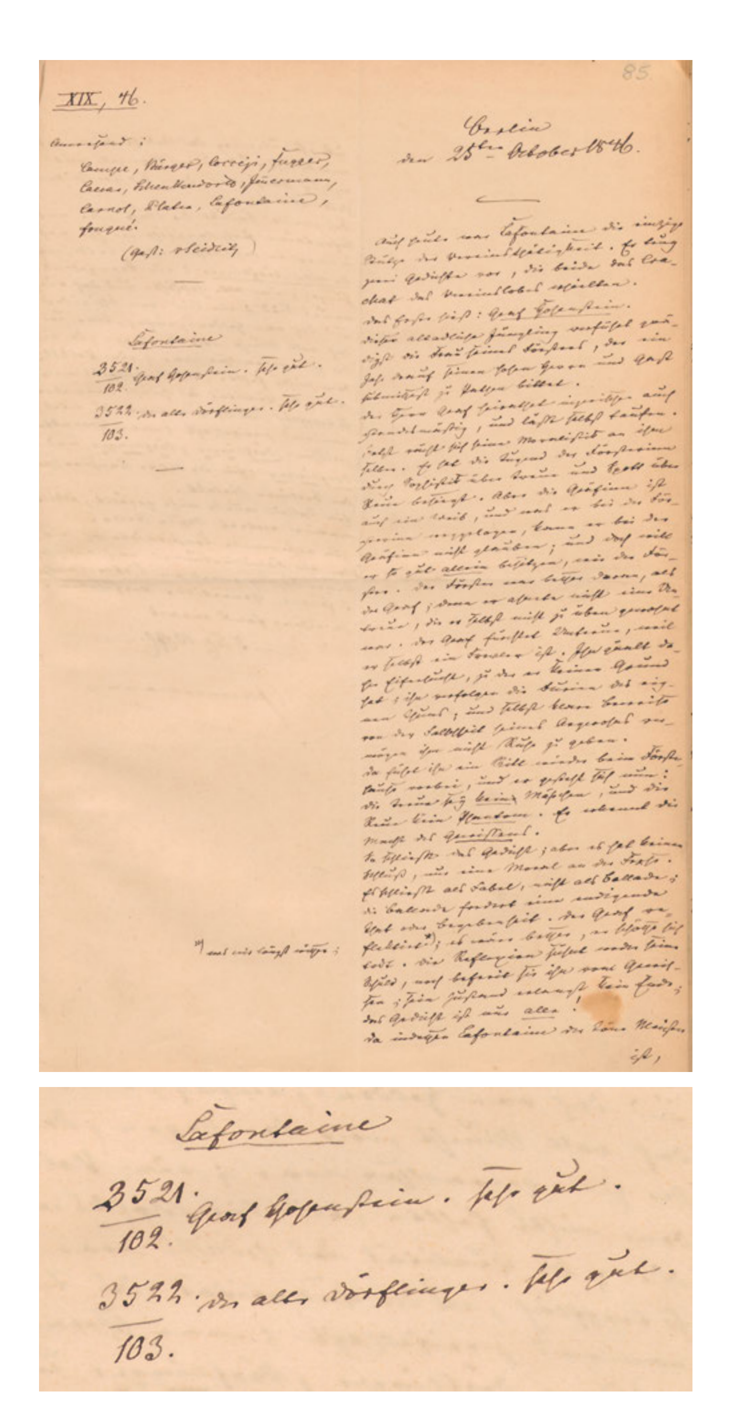
18 Sie konnte gegebenenfalls – wie sein Briefwechsel mit Lepel eindrucksvoll zeigt – im privatschriftlichen Verkehr fortgesetzt werden.

seits seiner Grenzen bestehen konnte, entschieden ausgenutzt, als mediale Instanz ausgebaut und als qualitativer Vermittlungsraum umfunktioniert werden. Dass im „Tunnel“ unterschiedliche Kräfte walteten, dass eher Stimmenvielfalt und zuweilen Urteilseinfalt herrschte und dass die Abschottungsgebaren Hindernisse aufstellten: Das alles wischte er beiseite. Der mediale Maulkorb galt ihm nicht viel. Als ehernes Prinzip taugte der kaum noch. Das Öffentlichkeitsverdikt lag nach wie vor locker auf der Zunge, aber die Zügel, die den Verein als internen medialen Organismus festzurrten, waren längst porös. Die Bewegungsfreiheit, für sein literarisches Tun doch ein Schlupfloch ins freie Feld öffentlichen Literaturlebens zu finden, nahm, als Fontane „Tunnel“-Mitglied wurde, zu – systematisch und kontinuierlich. Selbst die Fraktion der Fundamentalisten sah beiseite oder weg, wenn das, was dem „Tunnel“ literarisch gehörte, auf dem freien Markt nach Glück und Wertschätzung trachtete. Fontane erkannte, früher als alle altgedienten Tunnelianer, dass diese Fesseln, die sich der Verein angelegt hatte, brüchig waren und die Grenzlinien zwischen Intern und Extern zunehmend verschwammen.

Sich im „Tunnel“ zum lyrischen Tonangeber zu etablieren, es konnte nichts als eine Zwischenstation für Fontane sein. Ein Erfolg im Medium vereinsinterner Literaturkritik war umzumünzen auf dem externen Medienmarkt: in Zeitung und Zeitschrift, im Lyrikband, in Anthologien und im Schulbuch. Nach dem eher missratenen Klingklang Herwegh’scher Lyrikanleihen, die im „Tunnel“ so wenig ankamen wie außerhalb, unternahm Fontane mit „Der Tower-Brand“ einen nächsten konzeptionellen Anlauf: bestens abgestimmt. Mit frischen englischen Eindrücken versehen, deren Fontane für seine lyrische Arbeit von jeher bedurfte, trug er am 15. Dezember 1844 dieses Gedicht vor: und es schlug ein. Vielzitiert, was Fontane zehn Jahre und zwei, drei mediale Erfolgskurven später, an Theodor Storm schrieb: „Das Gedicht ‚Towerbrand‘ (siehe meine Gedichte) machte eine Art Sensation (ich schrieb es nach meiner ersten englischen Reise noch voll von Londoner Eindrücken) und entschied gewissermaßen über meine Richtung.“ (Fontane an Theodor Storm, 14. Februar 1854, FSt3, 57) Dieser stofflich-thematische Strang aus nachromantischem Geist und Geisterwelt traf in seiner Kopplung den „Tunnel“-Geschmack. Doch wusste Fontane noch nicht aus dem internen ein externes Kapital zu schlagen. Erst 1851 erschien der Text in seinem Band *Gedichte*, um dann aber auch gleich in das von ihm herausgegebene *Deutsche Dichteralbum* 1852 übernommen zu werden. Das war nicht effizient, im Wechselspiel der Medien eher ungeschickt, die Ressourcen, die der Verein barg, blieben ungenutzt.

Ganz anders dann bei jenem Zyklus, der mit „Der alte Derffling“ am 25. Oktober 1846 begann und Fontanes preußische Medienpräsenz begründete, anhaltend. Merckel, Protokollant, hielt nach der Sitzung fest:

> Das zweite Produkt der Muse, die mit Lafontaine trotz langjähriger Ehe noch immer in den Rosenwochen lebt, war der alte Dörfling: ein kerngesunder Junge; eine alte Geschichte und doch ein neues Lied; ein Lied vom Schneider und doch vom Helden, einfach, klar und doch voll Wucht,



XIX, 46.

Berlin
den 25ten October 1846.

Lafontaine

3521. Graf Hohenstein. sehr gut.
102.

3522. der alte Dörflinger. sehr gut.
103.

Abb. 8a und 8b: Wilhelm von Merckel, Protokoll der „Tunnel“-Sitzung vom 25. Oktober 1846 – Lafontaine [Fontane]: Der alte Dörflinger [ganze Seite und Ausschnitt] © UB der HU zu Berlin, Tunnel über der Spree, Protokolle 1845/46.

> wie der Degen, der aus der Elle gewachsen war; ein Volkslied, dem nichts fehlte, als die Volksmelodie; die Qualität des Gedichts war so trefflich, als die Quantität des Titelnamens zweifelhaft; man schwankte zwischen Dörflinger, Dörflinger und Dörflinger; für die letzte Skansion sprach der Berliner Dialekt.
> Ein Urtheil wurde nicht gefällt, Akklamation vertrat dessen Stelle.[19]

Diese Passage verdiente unter dem Vorzeichen medialer Analyse das Mikroskop. 1) Der Dichter wird klassifiziert (lange schon Poet, aber noch verliebt in sie wie zu Beginn), 2) das Gedicht erhält das Prädikat „kerngesund“ (fast in Anspielung auf die Goethe'sche Unterscheidung von Klassischem und Romantischem), 3) die Klarheit der lyrischen Oppositionen – Schneider/Held, Elle/Schwert – dient auch zur literaturkritischen Klärung, 4) dem Gedicht wird das höchste Prädikat verliehen, das im Medium des literarischen Wortes zu vergeben ist: Es ist ein Volkslied, dem nur 5) die fällige Vereinigung mit einer anderen medialen Kunstform fehlt: dem Ton, der Vertonung. Dass dann noch, im Seitenvermerk, das Berlinische ins Spiel gebracht wird, fügt sich in diese Gesamtklassifizierung. Sie vereint Wort und Ton, Gattung und Gegenstand, Stadt und Land (wo das Volkslied und Volkstümliche seinen höchsten Stellwert hat). Der Protokollant gab damit die Richtung vor, der „Tunnel“ ertönte im kritischen Einklang von Akklamation und öffnete damit dem Text Tür und Tor ins Literaturleben. Das genau vollzog sich: Der *Soldatenfreund*, herausgegeben vom „Tunnel“-Mitglied Louis Schneider, druckte die Verse in seiner 699. Nummer und, um ein Jahr versetzt, folgte das süddeutsche *Morgenblatt für gebildete Leser* in seiner Ausgabe vom 22. April 1847. Ähnliches lässt sich für das Gedicht „Der alte Dessauer“ beobachten oder die Verse auf den alten Zieten.[20]

Damit Schluss: Wie Fontane im Verbund mit anderen Tunnelianern – Kugler, Friedrich Eggers, von Lepel, von Merckel etc. – das Medium „Tunnel“ nutzte, um neue mediale Räume zu etablieren, wie ihm das interne Vereinslob bei seinem externen poetischen Fortkommen half und wie aus dem einen Verein Neben-Vereine, Ableger gewissermaßen, gegründet wurden, um ein kleines, verzweigtes Mediennetz zu knüpfen, das ist beschrieben worden. Formen von Austausch wurden entwickelt und Räume literarischer Texte miteinander kombiniert: etwa der der Autorenlesung und Spontankritik im „Tunnel“, des öffentlichen, professionellen Vortrags auf öffentlichen Bühnen und Rezitation durch einen bestallten Vorleser am königlichen Hof. Und Textträger variiert: Neben die persönliche Handschrift trat die Abschrift von Schreiberhand als „Späne“ für das Vereinsarchiv (das als Literaturmedium eine eigenständige und ins Detail gehende Studie verdiente, die sich von Titelprofilen bis zum System erfasster und geordneter literarischer Produktivität zu erstrecken hätte), neben lithografierter Vervielfältigung von internem Material Drucke ausschließlich für den Ver-

19 Immermann [Wilhelm von Merckel]: Protokoll der Tunnel-Sitzung vom 25. Oktober 1846. Protokollband 1845/46. In: Universitätsbibliothek Berlin. Archiv des Tunnel über der Spree.
20 Vgl. die genauen bibliografischen Angaben in GBA–Gedichte, Bd. 1, 549–551.

Abb. 9a und 9b: Listen. Statistisches Material der „Tunnel“-Geschichte © UB der HU zu Berlin, Tunnel über der Spree, S 6.

einsverkehr (etwa bei „Tunnel“-Jubiläen oder seit Anfang der fünfziger Jahre die Protokolle). Hier beiseitegelassen und vernachlässigt sind andere Kunstformen, die im Verein gepflegt wurden wie etwa die Musik, die Zeichenkunst, die Karikatur.

Kurzum: In kleinen und großen Schritten, Stolperern und Sprüngen mutierte der literarische Mustermarkt zu einem Medien- und Umschlagsort für Literatur. Gewiss, in kleinem Format, aber mit einem ungewöhnlichen Differenzierungsgrad. Was Fontane lange Jahre im „Tunnel“ hielt, hatte wesentlichen Anteil an seinem Halt im Raum medialer Entfaltung, den er – wie wenige seiner Zeit – auszuschreiten verstand: „in Gemäßheit der von einem vertretenen Spezialität“ (FFried2, 319).

Literatur

Behrend, Fritz (Hrsg.): Der *Tunnel über der Spree*. I. Kinder- und Flegeljahre 1827–1840. Hrsg. im Auftrag des Vereins für die Geschichte Berlins. Berlin: Verlag des Vereins für die Geschichte Berlins 1891.

Berbig, Roland: Der *Tunnel über der Spree*. Ein literarischer Verein in seinem Öffentlichkeitsverhalten. In: FBl. 50 (1990), S. 18–46.

Berbig, Roland: *Tunnel über der Spree*. In: Theodor Fontane im literarischen Leben. Zeitungen und Zeitschriften, Verlage und Vereine. Dargestellt von Roland Berbig unter Mitarbeit von Bettina Hartz. Berlin, New York: De Gruyter 2000, S. 416–422.

Berbig, Roland: Phantasien auf dem Alexanderplatz während der Abreise der D'lle Sontag. Berlin und Berliner-Literatur im *Tunnel über der Spree* (1827–1837). In: Roland Berbig, Iwan-Michelangelo D'Aprile, Helmut Peitsch, Erhard Schütz (Hrsg.): Berlins 19. Jahrhundert. Ein Metropolen-Kompendium. Berlin: Akademie Verlag 2011, S. 323–336.

Berbig, Roland: Zum Status des Vereinssekretärs. Wilhelm von Merckel als Protokollant im *Tunnel über der Spree* und Wegbereiter Fontanes. In: FBl. 107 (2019), S. 68–85.

Erler, Gotthard/Goldammer, Peter/Krueger, Joachim: Fontane im *Tunnel*. In: AFA–Autobiogr. Schriften, Bd. 3/2 (1982), S. 84–86.

Lesser, Ludwig: Das belobte Berlin, ein Seiten- u. Gegenstück zu d. verkehrten, vertheidigten, verdolmetschten u. modernen Bln, deren Verfassern u. namentl. O. v. Deppen gewidmet. Berlin: Bethge 1828.

Lesser, Ludwig: Zur Geschichte der Berliner Börse und des Eisenbahnaktien-Handels. Berlin: Klemann 1844. Vgl. https://www.deutschestextarchiv.de/lesser_boerse_1844 (Stand: 4. Mai 2019).

Liber, Ludwig: Fresco-Gemälde und Genre-Bilder. Ein Taschenbuch für Freunde der Heiterkeit und Satire. Mit 52 Vignetten. Berlin: Bechtold und Hartje 1833.

Meyerstein, Karl: Einleitung. In: M. G. Saphir's humoristische Schriften in vier Bänden. Ausgewählt und hrsg. von Karl Meyerstein. Erster Band. Berlin, Leipzig: Alfred H. Fried 1889, S. 3–4.

Puffendorf: Rechenschaftslegung. In: Universitätsbibliothek Berlin. Nachlass des literarischen Vereins „Tunnel über der Spree". Tunnel-Protokolle Jahrgang 1833/34.

Saphir, Moritz Gottlieb: Memoiren aus meinem Jugendleben. In: Ders.: Humoristische Bibliothek. Bd. 3. Neuste, vermehrte Ausgabe. Wien: Radde 1863, S. 190–232.

Sprengel, Peter: Moritz Gottlieb Saphir in Berlin. Journalismus und Biedermeierkultur. In: Günter Blamberger, Manfred Engel, Monika Ritzer (Hrsg.): Studien zur Literatur des Frührealismus. Frankfurt a.M. u. a.: Lang 1991, S. 243–275.

[Varnhagen von Ense, Karl August:] Tagebücher von K. A. Varnhagen von Ense. Achter Band. Zürich: Meyer und Zeller 1865.

Wülfing, Wulf: Der „Tunnel über der Spree" im Revolutionsjahr 1848. Auf der Grundlage von „Tunnel"-Protokollen und unter besonderer Berücksichtigung Theodor Fontanes. In: FBl. 50 (1990), S. 46–84.

Wülfing, Wulf: Folgenreiche Witze: Moritz Gottlieb Saphir. In: Rhetorik. Ein Internationales Jahrbuch 12 (1993), S. 73–83.

Abbildungen

Abb. 1a: © Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität zu Berlin, Tunnel über der Spree, Statut 2
Abb. 1b: © Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität zu Berlin, Tunnel über der Spree, Statut 1
Abb. 2a: © Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität zu Berlin, Tunnel über der Spree, Statut 2
Abb. 2b: © Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität zu Berlin, Tunnel über der Spree, Statut 1
Abb. 3a: © Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität zu Berlin, Tunnel über der Spree, Protokolle 1833/34
Abb. 3b: © Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität zu Berlin, Tunnel über der Spree, S 6
Abb. 4: © Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität zu Berlin, Tunnel über der Spree. Foto: privat
Abb. 5a: © Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität zu Berlin, Tunnel über der Spree, Verzeichnis der Bücher des Tunnels
Abb. 5b: © Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität zu Berlin, Tunnel über der Spree, Verzeichnis der Bücher des Tunnels
Abb. 5c: © Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität zu Berlin, Tunnel über der Spree, Verzeichnis der Bücher des Tunnels
Abb. 5d: © Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität zu Berlin, Tunnel über der Spree, Verzeichnis der Bücher des Tunnels
Abb. 5e: © Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität zu Berlin, Tunnel über der Spree, Verzeichnis der Bücher des Tunnels
Abb. 6: © Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität zu Berlin, Tunnel über der Spree, Literat[ur]-Blatt II.–IV.
Abb. 7: © Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität zu Berlin, Tunnel über der Spree, Literat[ur]-Blatt II.-IV.
Abb. 8: © Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität zu Berlin, Tunnel über der Spree, Protokolle 1845/46
Abb. 9a: © Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität zu Berlin, Tunnel über der Spree, S 6
Abb. 9b: © Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität zu Berlin, Tunnel über der Spree, S 6

Dirk Rose

„Auf die Redaktion“

Medienarchiv und Medienreflexion in Fontanes Tagebüchern

Fontanes Tagebücher entwerfen ein Bild des Autors als Medienarbeiter. Die ersten Einträge für das Jahr 1866 beginnen fast unisono mit der Notiz „Auf die Redaktion“ (GBA–Tagebücher, Bd. 2, 3) bzw. es heißt lapidar „Redaktion“ (GBA–Tagebücher, Bd. 2, 7). Zu dieser Zeit hatte Fontane die englische, nordamerikanische und skandinavische Korrespondenz für die *Neue Preußische [Kreuz]-Zeitung* zu bearbeiten (vgl. Berbig 2000). Der tägliche Gang auf die Redaktion war Teil seiner journalistischen Arbeit, die auch sonst im Tagebuch akribisch notiert wird: vom politischen Kommentar über das Gelegenheitsgedicht bis zur Theaterkritik. Neben eigenen Texten werden dabei gelegentlich auch andere Zeitungstexte dokumentiert und kommentiert. Für die Fontane-Forschung ist das ein unschätzbarer Fundus; und es ist daher nur legitim, dass die Edition der Tagebücher, die 1994 im Rahmen der Großen Brandenburger Ausgabe erfolgte, neben einem Personenregister und einem Register der Werke Fontanes auch ein „Register der Periodika“ (GBA–Tagebücher, Bd. 2, 527–532) enthält.

Selbstverständlich dürfte ein solches Register in einer Tagebuchedition jedoch keineswegs sein. Dass es für notwendig erachtet wurde, zeigt die Bedeutung, welche die Medienarbeit in Fontanes Leben spielte.[1] Die Tagebücher dienen aber nicht nur als Quellen für diese Medienarbeit. In ihnen finden sich auch medienreflexive Aussagen, die Rückschlüsse auf Fontanes Selbstverständnis als Autor journalistischer und literarischer Texte erlauben. Soweit ich sehe, ist das bisher für die Tagebücher noch kaum untersucht worden. Die Studie von Dorothee Krings zu *Theodor Fontane als Journalist* konzentriert sich allein auf die Briefe.[2] Gerade die Tagebücher boten aber für Fontane die Möglichkeit einer deutlich differenzierteren und teils auch radikaleren Einschätzung der eigenen Medienarbeit, wie am Schluss des Beitrags gezeigt werden soll.

1 Fontane als Tagebuchschreiber

Das Kapitel ‚Fontanes Tagebücher‘ ist verhältnismäßig komplex, und zwar sowohl was die Entstehungs- als auch was die Überlieferungsgeschichte betrifft (vgl. Jolles 2000).

In der Forschung wird zwischen den Reisetagebüchern, die Fontane vor allem als Materialsammlungen für seine Reisebeschreibungen benutzte, und den ‚eigentlichen‘

1 Das ist unter anderem durch die Arbeiten von Roland Berbig (vgl. Berbig und Hartz 2000; Chronik) inzwischen gut dokumentiert.

2 Vgl. Krings 2008, 86–88. Zu meiner Kritik daran vgl. unten.

https://doi.org/10.1515/9783110733235-013

Tagebüchern unterschieden, das heißt jenen Notizen mit überwiegend privatem Charakter, die im Wesentlichen eine Tageschronik liefern.[3] Während sich die Reisetagebücher weitgehend erhalten haben, sind die Tagebücher im engeren Sinn nur bruchstückhaft überliefert. Von den einst acht Tagebüchern aus den Jahren 1852 bis 1898 sind aktuell nur drei bekannt. Sie sind heute im Besitz des Theodor-Fontane-Archivs in Potsdam. Zwei der Bände stammen aus Fontanes Londoner Zeit und behandeln die Jahre 1855 bis 1858; der dritte Band die Jahre 1866 bis 1882. Zusammen mit autobiografischen Aufzeichnungen aus den Jahren 1884 bis 1898, die 1919 von Ernst Heilborn veröffentlicht wurden (Heilborn 1919, 121–197), bildet dieser letzte Band die Grundlage für den zweiten Band der Tagebuch-Edition innerhalb der Großen Brandenburger Ausgabe.[4] Die folgenden Überlegungen werden sich ausschließlich auf diesen Band konzentrieren. Zwar finden sich Medienbeobachtungen und Medienreflexionen auch in den Londoner Tagebüchern (D'Aprile 2018, 181–211). Dort beziehen sie sich aber überwiegend auf die englische Presse und Fontanes Korrespondententätigkeit. Die ‚Berliner Tagebücher' erlauben hingegen einen spezifischen Blick auf die deutsche Presselandschaft. Hinzu kommt, dass in ihnen auch der Romanautor Fontane zunehmend in Erscheinung tritt, wobei das Verhältnis von literarischer und journalistischer Arbeit eine komplexere Form der Medienreflexivität hervorbringt.

Neben solchen überlieferungsgeschichtlichen müssen auch textgenetische Aspekte mitbedacht werden. Die Tagebücher sind nämlich keineswegs einheitlich. Zwar hat Fontane den Großteil seines Lebens Tagebuch geführt bzw. tagebuchartige Notizen aufgezeichnet. Diese fallen aber vor allem quantitativ sehr unterschiedlich aus. Das zeigt bereits der Umstand, dass die Jahre 1866 bis 1882 lediglich einen einzigen Band in der Werkausgabe füllen. Zwar notiert Fontane darin penibel, an was er gearbeitet, an wen er geschrieben, wen er getroffen, was er gelesen hat. Selten gehen diese Einträge jedoch über protokollarische Notizen hinaus; Wertungen finden sich, wenn überhaupt, meist in wenige Epitheta zusammengezogen. Über die Lektüre der Erzählung *Fabian und Sebastian* von Wilhelm Raabe etwa heißt es lapidar: „Ganz Raabe; glänzend und geschmacklos, tief und öde" (GBA–Tagebücher, Bd. 2, 146).[5]

Mögen Tagebücher oft „ein Mittel zur Kommunikation mit sich selbst" sein (Görner 1986, 11), für Fontane trifft das kaum zu: „Das Tagebuch war für Fontane kein Mittel der geistigen Selbstverständigung", so dessen Herausgeber Gotthard Erler (GBA–Tagebücher, Bd. 2, XIV). Es diente vielmehr als Erinnerungsstütze oder Materialsamm-

---

3 Entsprechend haben beide im ersten Fontane-Handbuch aus dem Jahr 2000 je einen eigenen Artikel erhalten; vgl. neben dem Beitrag von Jolles zu den Tagebüchern den Abschnitt von Gotthard Erler (2000) zu den Reisetagebüchern.

4 Zur Text- und Editionsgeschichte vgl. das Nachwort von Erler in GBA–Tagebücher, Bd. 2, 281–283.

5 Bezeichnenderweise verwendet Fontane diese Formulierung in seiner Rezension des Textes nicht, die im *Magazin für die Literatur des In- und Auslandes* am 17. Juni 1882 erschienen ist. Dort heißt es am Ende weit diplomatischer: „Ein gutes Buch, an dem nur zu bedauern bleibt, daß nicht ein eigener oder befreundeter Blaustift *das* wegstrich, was das wachgerufene Interesse wieder in Frage stellt" (NFA, Bd. 21/1, 274).

lung[6] und legt Zeugnis über das beeindruckende Arbeitspensum ab, das der Schriftsteller tagtäglich zu bewältigen hatte. Allerdings hat das eine gewisse Monotonie der Einträge zur Folge. So wie die Formel „Auf die Redaktion" wiederholen sich auch die formelhaften Einträge „Gearbeitet", „Briefe geschrieben" und „Gelesen" immer wieder. Wohl nicht zuletzt deshalb brach Fontane das Tagebuchschreiben einige Male ab, um es dennoch später wieder aufzunehmen. Die dadurch entstandenen Lücken wurden meist mit nachträglichen summarischen Einträgen ausgefüllt. So bricht das Tagebuch von 1866 bereits am 18. Januar ab, um im Juni wieder aufgenommen zu werden, und zwar mit der rückblickenden Notiz: „Winter und Frühjahr 1866 vergehen in der herkömmlichen Weise. Es ändert sich nichts, Arbeit, Umgang, Verkehr, – alles bleibt beim Alten" (GBA–Tagebücher, Bd. 2, 8).

Aufgrund dieses Entstehungsprozesses lassen sich drei unterschiedliche Arten von Notaten in Fontanes Tagebüchern unterscheiden. Die häufigste Form sind kurze protokollarische Einträge in meist täglicher Abfolge. Fallen diese aus, treten an ihre Stelle längere summarische Abschnitte, die erst im Nachhinein geschrieben worden sind. Mit zunehmendem Alter treten die Einzelnotate vollständig hinter solche summarischen Zusammenfassungen zurück. Ab Mitte 1884 dominieren die größeren, oft mehrmonatigen Rück- und Überblicke, die ab 1892 jahresweise erfolgen. Ähnliches hatte Fontane schon einmal für die 1870er Jahre praktiziert; dort aber mit einem stärker protokollarischen Anspruch. Die Überblicke in den späten Jahren entwickeln sich hingegen oft zu kleinen autobiografischen Essays, die als selbständige dritte Art von Fontanes Tagebuchnotaten aufgefasst werden können.

Mit den unterschiedlichen Arten der Tagebuchführung sind auch verschiedene Schwerpunkte der Medienbeobachtung verbunden. Erfüllen die ‚tagesaktuellen' protokollarischen Einträge vor allem die Funktion eines Medienarchivs, so sind die summarischen Abschnitte und erst recht die autobiografischen Jahreszusammenfassungen stärker von einem medienreflexiven Moment geprägt, das sich bereits durch den zeitlichen Abstand zu den Ereignissen ergibt; etwa wenn es 1878 heißt: „[I]ch schreibe das 2 Jahre später" (GBA–Tagebücher, Bd. 2, 69). Durch den verspäteten Eintrag ist die Ereignisebene oft bereits verblasst oder schlicht vergessen: „Wie die ersten Wintermonate [1892; D.R.] vergingen, habe ich vergessen" (GBA–Tagebücher, Bd. 2, 257). Die zeitliche Distanz zwischen Ereignis und Niederschrift eröffnet einen Reflexionsraum, der nicht zuletzt Fontanes journalistischer Tätigkeit gilt. Dadurch wird das Tagebuch auch zu einem Medium der Medienreflexivität, und zwar je intensiver, je stärker die Protokoll- bzw. Archivfunktion zurücktritt. Ihm wächst dabei sogar die Rolle eines Meta- bzw. Antimediums zu, das aus seiner idiosynkratischen, nicht auf eine zeitnahe Veröffentlichung abgestellten Form einen spezifischen medienkritischen Gehalt gewinnt.

6 Wobei sich beides nicht ausschließen muss, wie Görner fortfährt: „Ein Tagebuch führt, wer sich dereinst erinnern will. Eintragungen ins Tagebuch schaffen Anhaltspunkte für ein künftiges Sich-Erinnern" (Görner 1986, 12).

2 Die Tagebücher als Medienarchiv

Wer eine Kultur- und Sozialgeschichte des Journalismus in Berlin am Ende des 19. Jahrhunderts verfassen möchte, wird in den Tagebüchern Fontanes auf reiches Material stoßen.[7] Aus ihnen lässt sich zwar kein repräsentativer, wohl aber ein exemplarischer Eindruck von der damaligen Pressearbeit gewinnen. Der Kulturhistoriker Fontane, der nicht wenig Zeit mit dem Aufsuchen und Sammeln von Lebenszeugnissen anderer Personen verbracht hat, dürfte hier in eigener Sache entsprechend vorgearbeitet haben. So ist sein Tagebuch über die Funktion persönlichen Erinnerns hinaus auch ein Medienarchiv seiner Zeit. Eine Reihe von Einträgen betrifft Fontanes Redaktionstätigkeit, seine Aufträge und Honorare. Ebenso kommen Probleme der journalistischen Arbeit zur Sprache; etwa wenn bei einem Gastspiel im Theater noch am gleichen Abend eine kurze Notiz geschrieben werden muss, die in der Morgenausgabe erscheint, während am nächsten Tag die ausführliche Besprechung für die Abendausgabe erarbeitet wird.[8] Aber auch Kritiken seiner eigenen Texte verzeichnet Fontane hier, positive wie negative.[9] Hinzu kommen politische Nachrichten bzw. Informationen, die er der täglichen Zeitungslektüre entnimmt; wobei nicht nur die *Vossische Zeitung* oder das *Berliner Tagblatt*, sondern auch diverse Wochen- und Monatszeitschriften Erwähnung finden.

Von besonderem Interesse ist in diesem Zusammenhang die Materialität einiger ‚Archivmaterialien'. Blättert man in dem Tagebuch von 1866 bis 1882 – was inzwischen auch online möglich ist[10] –, wird man eingeklebte oder beigelegte Dokumente bemerken, die sich grob in zwei Sorten einteilen lassen. Zum einen sind es Zeugnisse aus dem gesellschaftlichen Leben: eine Menükarte, Theaterzettel oder die Einladung an „Herrn Theodor Fontane [...] Zur Feier des Einhundertfunfzigjährigen Bestehens der Vossischen Zeitung" (GBA–Tagebücher, Bd. 2, 41) am 25. Februar 1872 bzw. das „Programm der Gedächtniss-Feier [des Vereins Berliner Presse] für die verstorbenen Mitglieder George Hiltl, A. E. Brachvogel, Karl Gutzkow" (GBA–Tagebücher, Bd. 2, 71) am 23. Februar 1879. Zum anderen handelt es sich um Zeitungsausschnitte, wobei neben einigen zeithistorischen Dokumenten vor allem Gedichte Fontanes zu finden sind, die zunächst in Zeitungen erschienen waren; etwa die Verse „Zur Weihe des

---

7 Vgl. das ausführliche Kapitel „Journalist im Dienst" bei D'Aprile 2018, 181–332.

8 Diese Einträge ergänzen die Notizbücher zu den Theaterkritiken sowie das „Theaterkritiken-Archiv", eine Liste der „Theaterstücke, die von mir seit 1871 besprochen wurden" (die Zitate nach Radecke 2019, 28–29).

9 Inwiefern die „Interdependenz von genereller und autorspezifischer Literaturkritik" in der *Kreuz-Zeitung* und der *Vossischen Zeitung*, also jenen beiden Blättern, bei denen Fontane angestellt gewesen ist, den intendierten medialen Resonanzraum seiner eigenen Texte prägte, diskutiert die Studie von Berg-Ehlers 1990 (Zitat: 312).

10 Vgl. Theodor-Fontane-Archiv, Potsdam. Signatur: G 4,3. URL: https://www.fontanearchiv.de/handschriften/l2829/ (Stand: 22. Dezember 2021).

Kölner Domes“ am 15. Oktober 1880 (GBA–Tagebücher, Bd. 2, 75). Hierzu zählt auch das Gedicht „Vor Zichy's Geisterstunde“ (GBA–Tagebücher, Bd. 2, 113). Es nimmt auf das Gemälde *Die Geisterstunde auf dem Kirchhofe* von Graf Mihály Zichy Bezug, das Fontane wenige Tage zuvor bei einem Galeriebesuch gesehen hat. Im Tagebuch notiert er für den 2. Mai 1881:

> Mit Emilie früh in die Stadt, erst nach dem Theater, dann zu Gerson, dann zu Pastor Cazalet, dann in die Bilder-Ausstellung in der Passage (Makarts „Bachantin“ etc. und Zichys „Die Geisterstunde auf dem Kirchhofe“;) und dann zu Frau Keßler. Zichys Bild ist eine Lächerlichkeit, die nur noch von der Unverschämtheit übertroffen wird. (GBA–Tagebücher, Bd. 2, 112)

In diesem Fall geht der Zeitungsausschnitt über das rein Dokumentarische hinaus und tritt in einen Dialog mit dem Tagebuchtext. Das zeigt ein Vergleich mit dem Gedicht auf die Kölner Domweihe vom Jahr zuvor. Der summarische Tagebucheintrag vermerkt lediglich: „Bei meiner Rückkehr […] ein Festgedicht zur Kölner-Dombaufeier geschrieben und zwar auf Wunsch von Lipperheide“ (GBA–Tagebücher, Bd. 2, 74).[11] Den Beleg dafür liefert der eingeklebte Zeitungsausschnitt, der seinerseits als Erinnerungsstütze für diesen Eintrag gedient haben mag. Bei dem Gedicht auf das Gemälde Zichys gehen Tagebuch und journalistische Arbeit hingegen Hand in Hand. Gleich am Folgetag des Galeriebesuchs notiert das Tagebuch: „Gearbeitet: ein paar Verse“ (GBA–Tagebücher, Bd. 2, 112). Damit dürfte vermutlich jenes Gedicht gemeint sein, das bereits am nächsten Tag in der Morgenausgabe der *Vossischen Zeitung* erscheint und das Fontane dort ausgeschnitten und ins Tagebuch eingeklebt hat.

Bemerkenswert ist dieser Vorgang nicht nur wegen seiner Schnelligkeit. Auf ein aktuelles Ereignis reagiert Fontane sowohl mit dem Tagebucheintrag als auch mit einem Gedicht, das dann seinerseits Eingang in das Tagebuch findet. Mit Blick auf dessen Archivfunktion könnte man von einer journalistischen Selbstarchivierung sprechen, die eine tagesaktuelle Medienproduktion im Moment ihres Erscheinens bereits in den Status ihrer Archivierbarkeit überführt.[12] Damit ist freilich eine neue Kontextualisierung verbunden. Fontanes Medienarchiv in Tagebuchform bleibt eines, das an ihn als Person gebunden ist; von dorther erhält es seine Bedeutung; von dorther bezieht es seine Kriterien. Die oft tagesaktuelle Gebundenheit seiner Textproduktion wird im Moment des Einklebens ins Tagebuch der ephemeren Verbrauchslogik der Tagespresse entrissen und in ein größeres Kontinuum gestellt, das durch die

---

11 Franz Freiherr von Lipperheide war unter anderem Verleger der *Illustrirten Frauen-Zeitung*, in der Fontanes Gedicht am 11. Oktober 1880 erschienen ist; vgl. Kommentar und Register in GBA–Tagebücher, Bd. 2, 317 und 486.

12 Der Begriff ‚Archiv‘ wird hier ausdrücklich nicht in einem primär kulturwissenschaftlichen Sinn verstanden, sondern als konkrete Institution und Praxis; vgl. dazu den Sammelband von Gretz und Pethes 2016; zu Fontane dort insbesondere die Beiträge von Rolf Parr und Manuela Günter/Michael Homberg.

Lebenszeit seines Autors bestimmt ist und dadurch eine gänzlich andere Bedeutung im Kontext von dessen „Selbsthistorisierung“[13] erfährt.

Darüber hinaus wird durch die Aufnahme des Gedichts ins Tagebuch eine Polyphonie unterschiedlicher Stimmen erzeugt. Während im Tagebucheintrag das Bild Zichys nur als ein Eindruck unter vielen an einem geschäftigen Tag in Berlin Erwähnung findet, konzentriert sich das Gedicht auf ebendiesen Eindruck. Allerdings tut es das in Form einer Gesprächssituation vor dem Gemälde, die der Schreiber des Gedichts gleichsam im Vorbeigehen hört und notiert.[14] Abgesehen davon, dass durch diese Wechselrede eine eindeutige Stellungnahme zu dem Gemälde, wie es der Tagebucheintrag formuliert, vermieden wird,[15] erinnert die vermeintlich aufgeschnappte Gesprächssequenz an journalistische Schreibpraktiken, wo ‚O-Töne‘ in Notizbüchern festgehalten werden. Das entspricht zwar der Kontingenz von Anlass und Text, den Fontane nicht zufällig als „ein paar Verse“ bezeichnet. Auf der anderen Seite ergibt sich durch die Aufnahme des Gedichts ins Tagebuch ein dreistimmiger Kommentar zu dem Gemälde, das – im Gegensatz zum Autor jener Zeilen – längst vergessen ist, und Fontane als Virtuosen einer journalistischen Textproduktion ausweist, der in der Lage ist, einem tagesaktuellen Ereignis in publizistisch-literarischer Form jene Dauer zu verleihen, die es in einem literaturgeschichtlichen Sinn allererst archivwürdig macht. Insofern geht Fontanes Tagebuch als Medienarchiv immer schon über die rein aufbewahrende Funktion hinaus, weil es als Schriftstellertagebuch mit seiner institutionellen Archivierbarkeit rechnen muss.[16]

3 Medienreflexion in den Tagebüchern

Auch wenn die dokumentarische Absicht in Fontanes Tagebüchern überwiegen mag, gehen die Notizen vielerorts in eine mehr oder weniger extemporierte Medienreflexion über. Sie stehen damit im Werk nicht allein. In vielen Romanen Fontanes kann man solche Reflexionen finden, übrigens oft in Gesprächsform. Vor allem aber kommen sie

---

13 Diesen Begriff, den Claudia Stockinger nicht zufällig im Kontext des Realismus verwendet, appliziert Kai Sina auf den intentionalen Rahmen für Materialien in Schriftstellernachlässen; vgl. Sina 2017, 52–58 (zum Zitat Stockingers: 53).

14 Das entspricht Fontanes eigener Autorschaftsinszenierung in seinen Kunstkritiken als „Connaisseur mit fundiertem Kunstwissen“; vgl. Aus der Au 2017, 214–224 (Zitat: 224). Die umfangreiche Arbeit von Aus der Au über Fontane als Kunstkritiker geht leider nicht auf Zichys Gemälde und dessen Spuren in Fontanes Werk ein.

15 Zu „Theodor Fontanes ‚Rhetorik der einschränkenden Bedingung‘“ vgl. den gleichnamigen Aufsatz von Parr 2019.

16 Dass Fontane ein solcher „Nachlass-Willen“ nicht unbekannt war, zeigt der Beitrag von Roland Berbig (2017) am Beispiel der literarischen Gesellschaft *Tunnel über der Spree* (Zitat: 313).

in Fontanes Briefen vor, die eine Reihe von Medienreflexionen enthalten,[17] welche mit Notaten im Tagebuch korrelieren. Hier gibt es thematische wie textgenetische Interdependenzen vielfältigster Art, schon weil seine Briefe „von Anfang an den Charakter einer inventarisch rollenhaften Selbstdarstellung tragen" (Jurgensen 2000, 773). Freilich unterscheidet sich die Medienreflexion im Tagebuch von derjenigen in den Briefen in mindestens zwei Punkten. Erstens nehmen die Briefe selbstverständlich auf die Empfänger sowie die Kommunikationssituation Rücksicht. Das hat zur Folge, dass die Medienreflexion in ihnen je nach Adressat oder Situation variiert und Teil einer übergeordneten Text- bzw. Kommunikationsstrategie ist. In den Tagebüchern wird sie hingegen oft direkter bzw. unabhängiger von einem Kommunikationspartner oder einem übergeordneten Gesprächsziel notiert. Der zweite Unterschied ergibt sich aus den Entstehungsbedingungen von Fontanes Tagebüchern. Wie erwähnt, erfolgten die Einträge nicht selten in größerer zeitlicher Distanz zu den Ereignissen, während die Briefe in der Regel relativ zeitnah verfasst wurden; und zwar sowohl, was ihre Kommunikationssituation, als auch, was ihre Themen betrifft. Daraus ergibt sich die gattungsspezifisch besondere Situation, dass ausgerechnet die Tagebücher einen oftmals größeren reflexiven Spielraum eröffnen. In ihrem Licht wird man zu einem anderen Ergebnis kommen als Dorothee Krings, die sich in ihrer Arbeit allein auf die Briefe konzentriert hat und resümiert: „Da er [Fontane; D.R.] über lange Phasen seines Werdegangs im Journalismus lediglich einen minderwertigen Brotberuf sieht, denkt er über die gesellschaftliche Verantwortung dieses Öffentlichkeitsberufs kaum nach" (Krings 2008, 357).

In Fontanes Tagebüchern bildet die Medienreflexion jedenfalls ein durchgehendes Thema und lässt sich grob in zwei Gruppen einteilen, die freilich eng zusammenhängen: Die Reflexion der eigenen Medienarbeit bzw. ihrer Produktionsbedingungen und die Reflexion der Presselandschaft allgemein. Da Letztere als separates Phänomen weitaus seltener auftritt, sondern meist mit den Arbeitsbedingungen Fontanes verknüpft ist, soll sie hier lediglich an einem Beispiel demonstriert werden. Im Zentrum steht dabei fast immer Fontanes Unzufriedenheit mit dem Meinungsjournalismus seiner Zeit,[18] wobei er auch vor seinem ‚eigenen' Blatt, der *Vossischen Zeitung*, nicht haltmacht. So notiert er am 25. Mai 1881: „Gelesen: ‚Das Manifest des Russischen Exekutiv-Comité's' und den Leitartikel der Vossin darüber; das Manifest mag passiren, aber der Leitartikel ist Wischiwaschi" (GBA–Tagebücher, Bd. 2, 120). Hier wird ein gängiges pressekritisches Argumentationsmuster aufgerufen, das Karl Kraus später ins polemische Extrem treiben sollte (vgl. Arntzen 1975): Während die vermeintlich faktenorientierte Berichterstattung weitgehend „passiert", werden die Kommentare, die eigentlich dazu dienen sollen, einer ‚autonomen' subjektiven Perspektive Gehör zu

17 Sie wurden ausgewertet in der Studie von Krings 2008.

18 Hierin trifft sich Fontane teilweise mit einer zeitgenössischen Pressekritik wie derjenigen von Wuttke 1875, bes. 186–202.

verschaffen, als heteronome Textsorte gelesen, die aus Phrasen und Versatzstücken aktueller Diskurse zusammengesetzt ist.[19]

In den meisten Fällen ist Fontanes Medienreflexion jedoch mit seiner eigenen journalistischen Arbeit aufs Engste verwoben. Es ist bekannt, wie virtuos er sich unterschiedlicher Medien und Verbreitungskanäle bediente.[20] Dieses Bild wird durch die Tagebucheinträge bestätigt, wo Verhandlungen mit Herausgebern von Zeitungen und Zeitschriften ebenso reflektiert werden wie die Zusammenarbeit mit unterschiedlichen Verlegern. In ihnen lässt sich der Werdegang des weitgehend unbekannten Journalisten Theodor Fontane zum anerkannten Autor nachverfolgen. Eine gewisse mediale Berühmtheit erlangte er indes zunächst durch seine Tätigkeit als Kriegsberichterstatter im Deutsch-Französischen Krieg 1870/71, genauer gesagt: durch seine Gefangennahme und den Bericht darüber. Im summarischen Tagebucheintrag für das Jahr 1871 heißt es dazu ironisch:

> Meine Gefangenschaft hat mich zu einer Sehenswürdigkeit (Rhinoceros), zu einem nine days wonder gemacht; die „Gartenlaube" ist sogar drei Tage lang entschlossen mich, mit Text und Holzschnitt, unter die berühmten Zeitgenossen aufzunehmen, besinnt sich aber schließlich eines Beßren, da sie erfährt, daß alle meine Glieder heil geblieben sind. (GBA–Tagebücher, Bd. 2, 38)

Wer will, kann hier bereits eine Reflexion auf den modernen Skandaljournalismus erkennen, der Prominenz auf Zeit in einem standardisierten Layout vergibt; aber nur, wenn damit auch eine emotionale Betroffenheit bei den Rezipienten verbunden ist.[21] Fontanes Bericht über seine Gefangenschaft erscheint jedenfalls nicht in der *Gartenlaube*, dem Massenblatt der Zeit,[22] sondern, wie der Tagebucheintrag fortfährt: „Die Schilderung meiner ‚Aventuren' bringt zunächst Tante Voß" (GBA–Tagebücher, Bd. 2, 38). Gemeint ist damit die *Vossische Zeitung*, das ‚seriöse' Blatt für das gehobene Bürgertum, mit dem „sich ein großes Kapitel in Fontanes schriftstellerischer Laufbahn [verbindet]" (Berbig und Hartz 2000, 72). Knapp fünfzehn Jahre später klingt die Einschätzung der *Gartenlaube* im Tagebuch deutlich anders. Der summarische Eintrag für den Zeitraum vom 22. Februar bis Ende April 1885 enthält folgende Zeilen:

19 Ähnlich argumentiert Wuttke: „Wer seiner Einsicht und Ueberzeugung folgen will, muß, wie gereift er auch sei, wenn diese nicht zu den jeweilig waltenden Auffassungen zusammenstimmt, fast stets auf Betheiligung an der Tagespresse verzichten, kann es höchstens zu einer sehr verkümmerten bringen" (Wuttke 1875, 187).

20 Vgl. dazu Rolf Parrs Eröffnungsvortrag zur Potsdamer Tagung im Jahr 2019, im vorliegenden Band S. 3–22.

21 Vgl. aus medienwissenschaftlicher Perspektive den Band von Bulkow und Petersen 2011, bes. 9–27 (Einleitung der Herausgeber).

22 Vgl. Stockinger 2018, bes. 306–326: „Das Familienblatt ‚im Krieg'". – Das problematische Verhältnis Fontanes zur *Gartenlaube* beleuchten auch Berbig und Hartz 2000, 191–198.

> In diesen zehn Wochen, die ich […] bei wenigstens leidlicher Gesundheit zubringe, beende ich die Korrektur meiner Novelle: „Es ist nichts so fein gesponnen“ [d.i. *Unterm Birnbaum*, D.R.] und schicke sie am 22. April an die Redaktion der Gartenlaube. Kroener schickt mir umgehend das Honorar und schreibt überaus liebenswürdig und anerkennend. Kleines Labsal. (GBA–Tagebücher, Bd. 2, 225)[23]

Inzwischen ist Fontane zu einem hofierten Autor innerhalb der deutschen Medienlandschaft, insbesondere der illustrierten Zeitschriften, aufgestiegen, die sich wesentlich auf eine zeitgenössische Belletristik stützen (vgl. Gretz 2011). Bereits ein Jahr zuvor notiert er unter dem 10. April 1884: „Brief von der Redaktion der ‚Deutschen illustrierten Zeitung‘: E. Dominik und Dr. Hans Hoffmann. Besuch von Redakteur Dr. Steinitz, der im Auftrage der ‚Gartenlaube‘ kommt“ (GBA–Tagebücher, Bd. 2, 211–212). Fontanes PR-Arbeit in eigener Sache wird offenbar belohnt; die Kommunikationswege haben sich im wortwörtlichen Sinn umgekehrt, denn der Eintrag vom 27. November 1881 lautete noch:

> Brief von Rob[ert] König in Leipzig mit einer „Daheim“-Besprechung über Ellernklipp. – Besuch von Geh[eim] R[at] v[on] Wangenheim; bringt eine Nummer der Augsb[urger] Allg[emeinen] Ztg. [Zeitung] in der Lübke in gewohnter Güte über „Ellernklipp“ geschrieben hat. […] Elf Briefe geschrieben an verschiedne Zeitungs- und Journal-Redakteure; alle elf an W[ilhelm] Hertz geschickt zur Beilage bei den Exemplaren. (GBA–Tagebücher, Bd. 2, 137)

Die Notizen zeigen, wie gut vernetzt Fontane innerhalb der Medienlandschaft seiner Zeit gewesen ist; aber auch, wie viel Arbeit dieses *networking* bedeutet hat. Gleichzeitig führen sie unmissverständlich seine Abhängigkeit von Zeitungsredaktionen und den Verlegern der großen Publikumszeitschriften vor Augen. Von diesem Abhängigkeitsverhältnis bleibt auch die Medienreflexion nicht unberührt. Die *Gartenlaube* erhält ihre kritische Absolution dadurch, dass sie einen Roman Fontanes zum Druck annimmt und umgehend ein erkleckliches Honorar schickt.[24] Weniger gut kommen hingegen die Kritiker Fontanes bzw. die öffentliche Literaturkritik weg. Am 22. Januar 1885 notiert er:

> F.W. Steffens schickt mir die über „Graf Petöfy“ erschienenen Kritiken, – alles jammervoll, das Lob öde, der Tadel unsinnig, böswillig. O Kritik in Deutschland, im Lande der Kritik! (GBA–Tagebücher, Bd. 2, 223)

Die Verbindung der Medienreflexion mit seiner eigenen Person ist indes nicht allein dem Genre Tagebuch geschuldet. Vielmehr zeichnet sie eine Schreibweise aus, die

---

23 Fontane hat den Text gezielt für eine Veröffentlichung in der *Gartenlaube* konzipiert, wo er, in Fortsetzungen, jeweils an prominenter erster Stelle abgedruckt worden ist; vgl. Berbig und Hartz 2000, 196.

24 Zum überdurchschnittlichen Honorar, das Fontane von der *Gartenlaube* erhielt, vgl. auch Berbig und Hartz 2000, 189.

für Fontanes Autorschaft generell gelten kann: Sie entfernt sich selten vom konkreten Anlass und erlangt gerade durch die historische, topografische und soziale Konkretisierung abstrakter Vorgänge wie Strukturen ihre Bedeutung im Kontext eines realistischen Literaturkonzepts (Bauer, Hohnsbehn und Patrut 2019). Und der konkrete Bezugspunkt dieser Medienreflexion, die nie Medientheorie sein will, ist und bleibt der Autor des Tagebuches, der zugleich das Objekt der Beobachtung ist: Theodor Fontane.

An ihm lassen sich durchaus größere literatur- wie mediengeschichtliche Zusammenhänge aufzeigen wie anlässlich des Bruchs mit der von Julius Rodenberg redigierten *Deutschen Rundschau* im Jahr 1896. Der summarische Tagebucheintrag des Jahres widmet sich fast ausschließlich diesem Thema, was seine Bedeutung für Fontane unterstreicht. Hier einige Passagen daraus:

> Er [Rodenberg; D.R.] war immer artig und verbindlich, aber ohne jede Rücksicht auf das Interesse des andern. Das wurde mir zuletzt zuviel. Gewiß hat ein Redakteur allem vorauf sein Blatt im Auge zu behalten und *das* zu tun, was dem Blatt dient; aber um seinem Blatte dienen zu können, muß er gelegentlich auch den Leuten dienen, die durch ihre Mitarbeit das Blatt recht eigentlich machen. Unterläßt er das und schafft er dadurch Unmut, so wenden ihm die Mitarbeiter den Rücken [...]. *Das* bleibt bestehn, daß ich den Bruch beklage (denn alle andern Blätter sind scheußlich), aber dieser Bruch wurde mir aufgezwungen. Die Klugen rechnen zuletzt doch nie ganz richtig. Ich habe nun infolge des Rückzuges von der Rundschau mit andern Blättern anzubändeln versucht und habe auch welche gefunden: Pan, Cosmopolis, „Über Land und Meer" [...]. (GBA–Tagebücher, Bd. 2, 264–265)

Dieser Tagebucheintrag weist über die autobiografische Dimension weit hinaus. Zwar ist der Bruch mit der *Deutschen Rundschau* nicht aus programmatischen Gründen erfolgt, sondern aufgrund mangelnder Professionalität ihres Chefredakteurs, wie der Medienprofi Fontane angibt. Die medienhistorischen Rahmenbedingungen dürften freilich auch ihre Rolle gespielt haben. Die *Deutsche Rundschau* stellte „das über Jahrzehnte hin angesehenste Publikationsorgan des deutschen Kaiserreiches" (Berbig und Hartz 2000, 224) dar. In ihr erschienen eine Reihe von literarischen Texten, die gemeinhin dem ‚poetischen Realismus' zugeordnet werden.[25] Dieses Renommee war freilich am Ende des Jahrhunderts und angesichts neuer Literatur- und Kunstströmungen, die nicht zuletzt das ‚Konkurrenzblatt' *Neue Rundschau* publizierte, mit dessen Gründer Otto Brahm Fontane freundschaftlich verbunden war, merklich verblasst.[26] Der Autor weiß also genau, was auf dem Spiel steht: „[D]a er [Rodenberg;

---

25 Vgl. parallel dazu die Beziehungen (bzw. Abhängigkeiten) der Schweizer Autoren Gottfried Keller und Conrad Ferdinand Meyer zur *Deutschen Rundschau* bei Schrader 1994 sowie Gretz 2015.

26 Die *Neue Rundschau* wurde 1890 zunächst als *Freie Bühne für modernes Leben* von Otto Brahm gegründet; vgl. knapp Schlawe 1961, 23–28. Zur Beziehung von Brahm und Fontane vgl. Dieterle 2008, 171–173. Zum sogenannten ‚Rundschau-Modell' und dessen Krise in den Jahren um 1900 vgl. die Studie von Syndram 1989.

D.R.] nach Kellers und Storms Tode eigentlich nur noch *mich* hatte, so musste er mich danach behandeln [...]; – das hat er aber nicht getan“ (GBA–Tagebücher, Bd. 2, 264). Zwar bleibt Fontane weiterhin dieser literarischen Strömung und ihrem Leitmedium verbunden, wie die Wertschätzung zeigt, welche die *Deutsche Rundschau* trotz des Bruches bei ihm genießt.[27] Allerdings ahnt er, dass sich in den Jahren vor 1900 eine literaturgeschichtliche Wende (hin zur Moderne) vollzieht, die sich in neuen Medien, insbesondere den Kultur- und Kunstzeitschriften der Epoche, ihr eigenes Forum schafft. Fontane war bekanntlich von Anfang an ein aufmerksamer Beobachter des Naturalismus.[28] Unter den „anderen“ Blättern, mit denen er nun „anzubändeln versucht“, ragt vor allem der *Pan* heraus, der 1895 erstmals erschien und zu dessen Mitgesellschaftern Fontane gehörte (vgl. Berbig und Hartz 2000, 300–305). Gleich das erste Heft der Zeitschrift brachte einen Vorabdruck aus Fontanes Autobiografie *Von Zwanzig bis Dreißig* (1898); später erschienen noch einige seiner Gedichte dort. Ab dem zweiten Jahrgang wurde die Zeitschrift dann sogar im Verlag seines Sohnes Friedrich Fontane gedruckt.

Durch die Mitarbeit am *Pan*, die „ihn in die Nähe der künstlerischen Bohème rückte“ (Berbig und Hartz 2000, 301), erschloss sich Fontane ganz neue Leserkreise. Wenn die Moderne, etwa in Gestalt von Thomas Mann, den „alten Fontane“ (Mann 1983 [1910]) für sich entdeckte,[29] so hat das nicht zuletzt mit dieser Neupositionierung auf dem Zeitschriftenmarkt zu tun – weg von der *Deutschen Rundschau*, die für die etablierte Literatur des Realismus stand, hin zu anderen Zeitschriftenformaten, die jüngere Literaturströmungen repräsentierten: „Fontanes so bemerkenswerte Wendung zu den modernen Zeitschriften, die bisher kaum ausreichend gewürdigt wurde, hat also auch einen Grund in der Trennung von Rodenbergs *Rundschau*“ (Berbig und Hartz 2000, 231). In dieser Hinsicht erwies sich Fontanes Abhängigkeit vom Zeitschriftenmarkt letztlich als literarhistorischer Glücksfall. Denn die Positionierung auf diesem Markt entschied maßgeblich über Rezeptions- und Kanonisierungsprozesse im ‚weiten Feld‘ der Literaturgeschichte, gerade in den Jahren um 1900. Man darf dem Medienarbeiter Fontane durchaus zutrauen, dass er wusste, was er tat, als er die *Deutsche Rundschau* verließ und zu neuen medialen Ufern aufbrach. Im Tagebuch kommentiert er diesen Bruch, der im Grunde einen Abschied von der Epoche des ‚poetischen Realismus‘ bedeutete, mit den Worten: „Das literarische Ansehn seines [Rodenbergs; D.R.] Blattes sollte alles tun [...]. Ja, eine Zeit lang geht das, aber mit einem Male ist der Kladderadatsch da“ (GBA–Tagebücher, Bd. 2, 264–265).

---

27 Ironischerweise ist die *Deutsche Rundschau* vermutlich das letzte Druckerzeugnis gewesen, das Fontane kurz vor seinem Tod in Händen gehalten hat; vgl. D’Aprile 2019, 19.

28 Die Nähe Fontanes zum Naturalismus ist früh bemerkt worden; vgl. im Detail Bachmann 1968.

29 Zu den Interdependenzen bis in die frühe Novellenliteratur Thomas Manns, die selbstredend zuerst in den ‚modernen‘ Kulturzeitschriften erschien, vgl. Fischer 2014.

4 Die Tagebücher als Meta- und Antimedium

Die Medienlogik des privaten Tagebuchs, das in der Regel nicht mit einer zeitgenössischen Veröffentlichung rechnet, wohl aber mit der möglichen Überführung in einen wie auch immer konkretisierten Archivkontext (vgl. auch Lejeune 1990), bot für Fontane eine Art ‚Schutzraum', wo er seine Medienreflexionen relativ frei notieren konnte. Erst in der Distanz vom Alltagsgeschäft gewinnt der Medienarbeiter Fontane die Souveränität eines Beobachters, der zugleich Historiker in eigener Sache ist. Denn die Verzeichnung im Tagebuch verwandelt die tägliche Praxis in einen Gegenstand retrospektiven Interesses. Dort, wo das mediale Praktiken betrifft, entwickelt das Tagebuch deshalb die Tendenz zu einem Meta- und Antimedium.

Zum Meta-Medium wird es dadurch, dass es diverse mediale Quellen und Tätigkeiten in sich aufnimmt und in seine eigene, diachrone Ordnung überführt. Hier reihen sich ganz unterschiedliche Dokumente ein, von handschriftlichen Notizen über Einladungskarten bis hin zu ausgeschnittenen Texten und Zeitungsmeldungen. Dieses heterogene Material wird vom Tagebuch einem anderen Zeitregime unterstellt und in einen neuen Bezugsrahmen eingepasst. Ist das Medienmaterial in seiner Genese vor allem durch seinen Nachrichtenwert, das heißt durch Parameter wie Aktualität und thematische Relevanz bestimmt,[30] so erscheint es im Tagebuch einem weitgehend unmarkierten zeitlichen Verlauf zugeordnet, der durch die Lebensumstände seines Produzenten geprägt ist. Zugleich gewinnt dort das ephemere, dem Tag und der Stunde geschuldete Material jenen Zusammenhang, den es, als verstreute Zeitungstexte, in seinen medialen Publikationszuständen niemals hätte erlangen können. Diese Integrationskraft im Hinblick auf Fontanes Werkbiografie leistet das Tagebuch als Meta-Medium.

Darüber hinaus ist es aber auch ein Antimedium (der Begriff nach Scheichl, Lensing und Lunzer 1999), und zwar nicht nur aufgrund der vielen medienkritischen Kommentare darin. Zum Antimedium wird das Tagebuch bereits dadurch, dass ihm zwei entscheidende Parameter massenmedialer Kommunikation, nämlich Publizität und Universalität, fehlen (vgl. Maletzke 1998, 45–48). Das Tagebuch kultiviert eine radikal subjektive Perspektive, deren Radikalität sich nicht zuletzt aus dem Wissen um die Nicht-Publizität des Geschriebenen speist.[31] Selbst im Fall einer späteren Publikation bzw. seiner archivalischen Zugänglichkeit partizipiert das Tagebuch nicht an aktuellen medialen Kommunikationszusammenhängen; es sei denn, es würde direkt dafür verfasst.

Zum Antimedium werden die Tagebücher Fontanes aber auch durch ihren Autor. Andere Medienarbeiter aus dieser Zeit mögen ebenfalls Tagebuch geführt haben, und vielleicht findet sich dort gleichfalls die Notiz „Auf die Redaktion". Pressegeschicht-

30 Vgl. Maier 2010, 18–22: „Nachrichtenfaktoren und Nachrichtenwert".

31 Dass dieses Wissen um das Genre seinerseits als Schreibstrategie genutzt werden kann, etwa in den Tagebüchern André Gides, steht auf einem anderen Blatt; vgl. Moutote 1998 [1968].

lich könnten manche davon sogar interessanter sein als die Tagebücher Fontanes. Dass man sich dennoch gerade mit ihnen beschäftigt – zum Beispiel im Rahmen eines Kongresses zu Fontanes 200. Geburtstag, der dem Land Brandenburg einiges an finanziellen Mitteln wert ist –, hat den keineswegs trivialen Grund, dass sie von dem Schriftsteller Theodor Fontane stammen. Und dieser Schriftsteller steht in einer gewissen Opposition zum Medienarbeiter bzw. beansprucht eine andere Autoren- und Beobachterrolle; und zwar schon deshalb, weil er sehr genau die Produktions- und Aufmerksamkeitszyklen journalistischer wie literarischer Texte zu unterscheiden weiß.[32]

Zwar hat die Forschung immer wieder, und zu Recht, darauf hingewiesen, wie sehr Fontanes literarische und journalistische Tätigkeit zusammengehören; nicht zuletzt im Rahmen des Tagungsbandes, in dem dieser Beitrag erscheint. Und Fontane selbst hat in verschiedenen Kontexten auf die Bedeutung der Massenmedien für seine eigene Sozialisation, aber auch als Sozialisationsinstanz für moderne Gesellschaften allgemein, hingewiesen (vgl. D'Aprile 2019, 16–20). Umso erstaunlicher wirken die medienkritischen Reflexionen im Tagebuch, vor allem in den späten Jahren. Hier spricht weniger der Medienarbeiter als der um seine Anerkennung besorgte literarische Autor. Fontane formuliert jedoch keine apodiktische Medienkritik, wie sie wenige Jahre zuvor Richard Wagner oder Friedrich Nietzsche publiziert hatten, und die zum ‚guten Ton' der intellektuellen Eliten im Kaiserreich gehörte (vgl. Bollenbeck 1999, 159–179). Vielmehr fordert er eine differenzierte Bewertung journalistischer wie literarischer Praxis ein, die gerade im Bewusstsein (oder der Bewusstmachung) dieser Differenz auch die Spezifik seines eigenen Werkes stärker hervortreten lässt, das sich gleichermaßen aus journalistischen wie literarischen Texten speist.

In dem bereits zitierten summarischen Tagebucheintrag für das Jahr 1896, der die Abwendung von der *Deutschen Rundschau* zum Gegenstand hat, erwähnt Fontane „einen Sturm im Glase Wasser" (GBA–Tagebücher, Bd. 2, 265), den die Veröffentlichung seines Gedichts *Die Balinesenfrauen auf Lombok* im *Pan* hervorgerufen hatte (zu den Hintergründen vgl. van Rossum 1974):

> [H]olländische Zeitungen, die sich getroffen fühlten, fielen über mich her. Immer dieselbe Geschichte: das Poetische geht spurlos vorüber, ist aber etwas da, wodurch sich Müller oder Schultze verletzt fühlt, hat man den schönsten Zeitungskrieg. (GBA–Tagebücher, Bd. 2, 265)

Fontanes Einwand ist insofern bemerkenswert, als das Gedicht tatsächlich auf ein aktuelles Ereignis Bezug nimmt, von dem er aus der Tagespresse erfahren hat. Der Text setzt damit jenen massenmedialen Kontext voraus, in dem er schließlich auch rezipiert wird. In einem Brief an seine Tochter vom 19. März 1896 hat Fontane dieser Rezeption durchaus Positives abgewinnen können: „Ich bin sehr froh darüber; auf

---

32 In seinen Untersuchungen zum literarischen Feld hat Pierre Bourdieu (1999 [1992], 228–235) diese Unterscheidung vor allem auf verschiedene Bereiche des Literaturmarktes bezogen. Zu den Produktionslogiken des journalistischen Feldes vgl. Bourdieu 1998 [1996], 103–121.

die Weise wird mein armes Gedicht doch wenigstens beachtet, denn die Berl. Blätter (z. B. Börsen-Courier) drucken die ganze Geschichte ab und natürlich das Gedicht mit“ (HFA,IV, Bd. 4, 545). Das Tagebuch schlägt hingegen einen deutlich medienkritischeren Ton an. Dass der Text nicht in einer Tageszeitung, sondern in einer dezidiert der Kunst gewidmeten Zeitschrift erschienen ist,[33] scheint für die massenmediale Rezeption nämlich keine besondere Rolle gespielt zu haben. Spätestens durch den Wiederabdruck in den Berliner Tagesblättern wird er selbst zu einem Zeitungstext, der im Kontext der zeitgenössischen Nachrichtenlage steht. Verloren geht dabei, dass ein Gedicht, selbst wenn es einen aktuellen Gegenstand zum Thema hat, nach anderen Maßstäben zu bewerten sei als eine primär journalistische Textsorte wie Bericht oder Leitartikel.[34] Die Presse, so Fontanes Vorwurf im Tagebuch, ordne alle Gegenstände ausschließlich ihren eigenen, nämlich journalistischen, Kriterien unter; ein Einwand, der sich mit einiger Wahrscheinlichkeit bis in die Gegenwart verlängern ließe.[35] Die spezifische Form seiner „Zeitungsballade“ (D’Aprile 2019, 18) spiele hingegen in der Berichterstattung kaum eine Rolle.

Bereits zwei Jahre zuvor hatte Fontane angesichts des ausbleibenden Medienechos auf seine Textsammlung *Von, vor und nach der Reise* (1894), deren Beiträge zuvor größtenteils in Zeitschriften und Zeitungen erschienen waren, im Tagebuch notiert:

> Kein Mensch kümmert sich darum, doch wohl noch weniger als recht und billig. Natürlich sind solche Geschichtchen nicht angetan, hunderttausend Herzen oder auch nur eintausend im Fluge zu erobern, man kann nicht danach laufen und rennen, als ob ein Extrablatt mit vierfachem Mord ausgerufen würde, aber es müßte doch ein paar Menschen geben, die hervorhöben: „ja, wenn das auch nicht sehr interessant ist, so ist es doch fein und gut; man hat es mit einem Manne zu tun, der sein Metier versteht, und die Sauberkeit der Arbeit zu sehn ist ein kleines künstlerisches Vergnügen“. Aber – eine sehr liebenswürdige Plauderei meines Freundes Schlenther abgerechnet – habe ich nur das fürchterliche Blech, das sich „Kritik“ nennt, zu sehen gekriegt. Diese Sorte von Kritik macht zwischen solchem Buch und einem Buche von Kohut oder Lindenberg nicht den geringsten Unterschied, von Respekt vor Talent und ernster Arbeit ist keine Rede, das eine ist nichts und das andre ist nichts. Das ist nun freilich richtig, „vorm Richterstuhl der Ewigkeit“ ist kein Unterschied zwischen Lindenberg und mir, jeder ist Sandkorn, aber mit dieser Ewigkeitselle darf man in der Zeitlichkeit nicht messen und die, die’s tun, sind bloß Lodderleute, die zwölf Bücher (alle ungelesen) an einem Abend besprechen. (GBA–Tagebücher, Bd. 2, 261)

---

33 Das erste Heft des *Pan* enthält eine kurze Selbstpositionierung, in der es heißt, man verstehe sich als „eine grosse Zeitschrift für schöpferische Kunst im weitesten Sinne und für alle Interessen [...], die aus der Kunst entstehen“, und verfolge daher den Anspruch, vor allem „die rein künstlerischen Bestrebungen [zu] berücksichtigen“ (Pan 1 [1895], Umschlag).

34 Eine Debatte, die bis heute anhält. Erinnert sei nur an das Gedicht von Jan Böhmermann auf den türkischen Staatspräsidenten aus dem Jahr 2016.

35 Einige Jahre später, im Oktober 1912, veröffentlichte Karl Kraus in der *Fackel* den Aufsatz *Der Ton*, in dem er kritisiert, es gebe nur noch „einen Ton“ (Kraus 1912, 1) in der Welt, nämlich den des Journalismus, und dabei anmerkt: „Seit es diesen Ton in der Welt gibt, verfolgen sich die Jahreszeiten mit Haß“ (Kraus 1912, 11).

Die Differenz, auf der Fontane in beiden Fällen besteht, ist eine der Form (vgl. Rose 2014), die er übrigens nicht allein auf literarische, sondern auch auf seine Texte aus der tagesaktuellen Publizistik angewandt sehen will. Daher fordert er neben dem Nachrichtenwert (das „Extrablatt mit vierfachem Mord") auch die Wertschätzung für mediale Textsorten, die durch ihre Form ein Interesse generieren können, und die sich im weitesten Sinn dem Feuilleton zuordnen lassen.[36] Einige Jahre zuvor war Fontane von der *Kreuz-Zeitung* zur *Vossischen Zeitung* gewechselt: „eine umfassende berufliche und persönliche Umorientierung […], die vom Wechsel des Ressorts und der zugehörigen Formate […] über das Zielpublikum […], die politische Ausrichtung der Zeitung […] bis hin zur eigenen Rolle als Autor […] reicht" (D'Aprile 2018, 296). Einher geht dieser Wechsel mit der Übertragung literarischer Urteilskriterien auf die massenmediale Publizistik, und zwar über das Kulturressort hinaus. Dadurch wird die (ohnehin immer prekäre) Unterscheidung von Journalismus und Literatur bei Fontane weniger eine des publizistischen Kontextes oder der Themen, wie das beispielsweise noch in Gustav Freytags Komödie *Die Journalisten* der Fall gewesen ist.[37] Im Zentrum stehen vielmehr textästhetische Kriterien, die sich auf journalistische wie literarische Texte gleichermaßen anwenden lassen sollen, um deren ‚Differenzqualität' bestimmen zu können.[38]

Hatte der junge Fontane noch „den Poëten aus- und den Zeitungsmenschen angezogen",[39] so nähern sich beim alten Fontane beide wieder einander an bzw. wechseln sogar zum Teil die Seiten. Das ist eine der Voraussetzungen dafür, dass die Apotheose des Medienarbeiters Fontane zu einem literarischen Autor gelingt, dessen Texte den publizistischen Alltag in sich aufnehmen und zugleich literarisch transzendieren. Zeugnis dieser Apotheose ist auch das Tagebuch, wo die Beobachtung der eigenen Medienarbeit immer stärker aus der Perspektive eines literarischen Autors erfolgt – und für nachgeborene Leser selbst zu Literatur wird.

---

36 Man denke nur an „die Causerie" (eine auch von Fontane gepflegte Gattung), die Oesterle (2000, 238) als zentrale Textsorte des jungen Feuilletons identifiziert.

37 So empfiehlt der Chefredakteur einem Mitarbeiter bei mangelnder Nachrichtenlage: „Erfinde deine eigenen Geschichten, wozu bist du Journalist? […] Es gibt so vieles, was geschieht, und so ungeheuer vieles, was nicht geschieht, daß es einem ehrlichen Zeitungsschreiber nie an Neuigkeiten fehlen darf" (Freytag 1977 [1854], 19–20).

38 Diese Problematik lässt sich bis in Debatten um den *New Journalism* verlängern; vgl. Bleicher und Pörksen 2004.

39 Das Zitat aus einem Brief Fontanes an seine Frau aus dem Jahr 1857 nach D'Aprile 2019, 12.

Literatur

Arntzen, Helmut: Karl Kraus und die Presse. München: Fink 1975.
Aus der Au, Carmen: Theodor Fontane als Kunstkritiker. Berlin, Boston: De Gruyter 2017.
Bachmann, Rainer: Theodor Fontane und die deutschen Naturalisten. Vergleichende Studien zur Zeit- und Kunstkritik. Diss. Univ. München 1968.
Bauer, Matthias/Hohnsbehn, Harald/Patrut, Iulia-Karin: Fontane und die Realisten. Weltgehalt und Eigensinn. Würzburg: Königshausen & Neumann 2019.
Berbig, Roland: Fontane und das literarische Leben seiner Zeit. In: F-Handbuch1, S. 211–213. (Berbig 2000).
Berbig, Roland: Das Archiv des ‚Tunnel über der Spree'. Nachlass-Willen und -Profil eines literarischen Vereins. In: Kai Sina, Carlos Spoerhase (Hrsg.): Nachlassbewusstsein. Literatur, Archiv, Philologie 1750–1800. Göttingen: Wallstein 2017, S. 313–331.
[Berbig, Roland/Hartz, Bettina]: Theodor Fontane im literarischen Leben. Zeitungen und Zeitschriften, Verlage und Vereine. Dargestellt von Roland Berbig unter Mitarbeit von Bettina Hartz. Berlin, New York: de Gruyter 2000.
Berg-Ehlers, Luise: Fontane und die Literaturkritik. Zur Rezeption eines Autors in der zeitgenössischen konservativen und liberalen Tagespresse. Bochum: Winkler 1990.
Bleicher, Joan Kristin/Pörksen, Bernhard (Hrsg.): Grenzgänger. Formen des New Journalism. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2004.
Bollenbeck, Georg: Tradition, Avantgarde, Reaktion. Deutsche Kontroversen um die kulturelle Moderne 1880–1945. Frankfurt a.M.: S. Fischer 1999.
Bourdieu, Pierre: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes [frz. 1992]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999.
Bourdieu, Pierre: Über das Fernsehen [frz. 1996]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998.
Bulkow, Kristin/Petersen, Christer (Hrsg.): Skandale. Strukturen und Strategien öffentlicher Aufmerksamkeitserzeugung. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2011.
D'Aprile, Iwan-Michelangelo: Fontane. Ein Jahrhundert in Bewegung. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2018.
D'Aprile, Iwan-Michelangelo: Mimesis ans Medium. Zeitungspoetik und journalistischer Realismus bei Theodor Fontane. In: Peer Trilcke (Hrsg.): Theodor Fontane. TEXT+KRITIK-Sonderband. 3. Aufl.: Neufassung. München: edition text + kritik 2019, S. 7–23.
Dieterle, Regina: „ein Werk von so eminenter Bedeutung". Der junge Otto Brahm und sein literaturkritisches Engagement für Keller und Fontane. In: Ursula Amrein, Regina Dieterle (Hrsg.): Gottfried Keller und Theodor Fontane. Vom Realismus zur Moderne. Berlin, New York: De Gruyter 2008, S. 165–180.
Erler, Gotthard: Die Reisetagebücher. In: F-Handbuch1, S. 771–772. (Erler 2000)
Fischer, Hans-Peter: „Der alte Fontane macht Geschichten". Notizen zu Thomas Manns *Der kleine Herr Friedemann & Buddenbrooks*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014.
Freytag, Gustav: Die Journalisten. Lustspiel in vier Akten [1854]. Stuttgart: Reclam 1977.
Görner, Rüdiger: Das Tagebuch. Eine Einführung. München, Zürich: Artemis 1986.
Gretz, Daniela: Das Wissen der Literatur. Der deutsche literarische Realismus und die Zeitschriftenkultur des 19. Jahrhunderts. In: Dies. (Hrsg.): Medialer Realismus. Freiburg i.Br., Berlin, Wien: Rombach 2011, S. 99–126.
Gretz, Daniela: Ein literarischer ‚Versuch' im Experimentierfeld Zeitschrift. Medieneffekte der *Deutschen Rundschau* auf Gottfried Kellers ‚Sinngedicht'. In: ZfdPh 134 (2015), S. 191–215.
Gretz, Daniela/Pethes, Nicolas (Hrsg.): Archiv/Fiktionen. Verfahren des Archivierens in Literatur und Kultur des langen 19. Jahrhunderts. Freiburg i.Br., Berlin, Wien: Rombach 2016.

Heilborn, Ernst (Hrsg.): Das Fontane-Buch. Beiträge zu seiner Charakteristik. Unveröffentlichtes aus seinem Nachlaß. Das Tagebuch aus seinen letzten Lebensjahren. Berlin: Fischer 1919.
Jolles, Charlotte: Die Tagebücher. In: F-Handbuch1, 763–770. (Jolles 2000)
Jurgensen, Manfred: Das Briefwerk. In: F-Handbuch1, 772–787. (Jurgensen 2000)
Kraus, Karl: Der Ton. In: Die Fackel 357–359 (Oktober 1912), S. 1–11.
Krings, Dorothee: Theodor Fontane als Journalist. Selbstverständnis und Werk. Köln: Halem 2008.
Lejeune, Philippe: La pratique du journal personnel: enquête. Nanterre: Publidix 1990.
Maier, Michaela: Nachrichtenwerttheorie. Baden-Baden: Nomos 2010.
Maletzke, Gerhard: Kommunikationswissenschaft im Überblick. Grundlagen, Probleme, Perspektiven. Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1998.
Mann, Thomas: Der alte Fontane [1910]. In: Ders.: Aufsätze, Reden, Essays. Bd. 1: 1893–1913. Hrsg. von Harry Matter. Berlin, Weimar: Aufbau 1983, S. 183–210.
Moutote, Daniel: Le journal de Gide et les problèmes du moi (1889–1925) [1968]. Genève: Slatkine reprints 1998.
Oesterle, Günter: „Unter dem Strich“. Skizze einer Kulturpoetik des Feuilletons im neunzehnten Jahrhundert. In: Jürgen Barkhoff, Gilbert Carr, Roger Paulin (Hrsg.): Das schwierige neunzehnte Jahrhundert. Germanistische Tagung zum 65. Geburtstag von Eda Sagarra im August 1998. Tübingen: Niemeyer 2000, S. 229–250.
Parr, Rolf: Theodor Fontanes ‚Rhetorik der einschränkenden Bedingung‘. In: Peer Trilcke (Hrsg.): Theodor Fontane. TEXT+KRITIK-Sonderband. 3. Aufl.: Neufassung. München: edition text + kritik 2019, S. 73–82.
Radecke, Gabriele: „ihr werdet schmunzeln und lächeln und blättern und lesen und immer weiterlesen“. Anmerkungen zur Entstehung und Edition von Theodor Fontanes Theaterkritiken. In: Peer Trilcke (Hrsg.): Theodor Fontane. TEXT+KRITIK-Sonderband. 3. Aufl.: Neufassung. München: edition text + kritik 2019, S. 24–33.
Rose, Dirk: Lebensende, Epochenanfang, „Zauber der Form“. Fontanes Alterslyrik. In: Henriette Herwig (Hrsg.): Merkwürdige Alte. Zu einer literarischen und bildlichen Kultur des Alter(n)s. Bielefeld: transcript 2014, S. 279–309.
Rossum, G.M. van: Fontane und der Balinesische Krieg. In: FBl. 19 (1974), S. 205–213.
Scheichl, Sigurd Paul/Lensing, Leo A./Lunzer, Heinz: ‚Die Fackel‘, ein Anti-Medium. In: Heinz Lunzer u. a. (Hrsg.): „Was wir umbringen“. ‚Die Fackel‘ von Karl Kraus. Wien: Mandelbaum 1999, S. 94–111.
Schlawe, Fritz: Literarische Zeitschriften 1885–1910. Stuttgart: Metzler 1961.
Schrader, Hans-Jürgen: Im Schraubstock moderner Marktmechanismen. Vom Druck Kellers und Meyers in Rodenbergs *Deutscher Rundschau*. In: Gottfried-Keller-Gesellschaft. 62. Jahresbericht 1993. Zürich 1994, S. 3–38.
Sina, Kai: Die vergangene Zukunft der Literatur. Zeitstrukturen und Nachlassbewusstsein in der Moderne. In: Kai Sina, Carlos Spoerhase (Hrsg.): Nachlassbewusstsein. Literatur, Archiv, Philologie 1750–1800. Göttingen: Wallstein 2017, S. 49–74.
Stockinger, Claudia: An den Ursprüngen populärer Serialität. Das Familienblatt *Die Gartenlaube*. Göttingen: Wallstein 2018.
Syndram, Karl Ulrich: Kulturpublizistik und nationales Selbstverständnis. Untersuchungen zur Kunst- und Kulturpolitik in den Rundschauzeitschriften des Deutschen Kaiserreiches (1871–1914). Berlin: Gebr. Mann 1989.
Wuttke, Heinrich: Die deutschen Zeitschriften und die Entstehung der öffentlichen Meinung. Ein Beitrag zur Geschichte des Zeitungswesens [1866]. 3. Auflage. Leipzig: Krüger 1875.

Kerstin Wilhelms

Fontanes Salons

Automedialität, Autofiktionalität und die Poetik sozialer Vernetzung in *Meine Kinderjahre, Von Zwanzig bis Dreißig* und *Schach von Wuthenow*

1 Einleitung

In Fontanes autobiografischen Schriften finden Begegnungen mit anderen Menschen, aber auch die Begegnung mit der eigenen Vergangenheit zumeist in privaten Räumen statt, deren Beschaffenheit ein Spiegel derjenigen Persönlichkeit ist, die sich in ihnen befindet.

> Man wurde von dieser Eigenart des auch in seinen Umgangsformen überaus liebenswürdigen Mannes auf einen Schlag überzeugt, wenn man ihn, statt in den unteren Wohnzimmern, in den schon erwähnten, nach dem Bollwerk hinaus gelegenen Giebelzimmern aufsuchte, deren geräumigstes er sich zu einem physikalischen Cabinet eingerichtet hatte. (AFA–Autobiogr. Schriften, Bd. 1, 76)

Dieses enge Verhältnis von Raum und Figur lässt Fontanes Lebensweg, wie er ihn in den beiden autobiografischen Schriften *Meine Kinderjahre* (1894) und *Von Zwanzig bis Dreißig* (1898) darstellt, als ein Abschreiten geselliger Innenräume erscheinen, in denen es um Begegnungen und Wiederbegegnungen mit Menschen geht, von denen das autobiografische Ich im anekdotischen Stil berichtet.

Die besondere Bedeutung, die Fontane privaten Innenräumen verleiht, lässt sich laut Uta Schürmann mit einer historischen Veränderung erklären, die Innenräume zum neuen Rückzugsort und Raum der Reflexion macht und damit die Natur als Refugium ablöst (Schürmann 2008, 115). Bei Fontane sind Innenräume jedoch keine stillen Kammern, sondern gesellige Räume der Begegnung und Interaktion. Bereits im Elternhaus gehören Gesellschaftsempfänge im Salon der Mutter zum Alltag, später finden Tischgesellschaften, Treffen literarischer Vereine, Feste und andere Begegnungen in geschlossenen Innenräumen statt. Der private Innenraum ist bei Fontane also kein Ort des Rückzugs und der Isolation zum Zweck ungestörter Reflexion, sondern er ist ein sozialer Raum, ein Begegnungsort, an dem geplaudert wird und Anekdoten zum Besten gegeben werden – kurz: ein Salon.

Ich möchte im Folgenden dafür argumentieren, den Salon in Fontanes Autobiografien als ein Medium der autofiktionalen Selbstinterpretation eines sozial vernetzten Ichs zu verstehen, das sich selbst stets im Rekurs auf andere im Modus des Anekdotischen entwirft. Um dieser These nachzugehen, werde ich zunächst die

https://doi.org/10.1515/9783110733235-014

Bedeutung von Medien für die Autobiografie und dann die medialen Spezifika des Salons darstellen, bevor ich zu Fontanes Autobiografien komme. Am Ende möchte ich in einem kurzen Ausblick darstellen, dass auch im erzählerischen Werk Fontanes der Salon eine wesentliche Funktion für die Poetik der Texte erfüllt, und daran zeigen, wie unscharf die Grenzen zwischen Fontanes literarischem und autobiografischem Werk sind.

2 Salons als automediale Vernetzungspunkte in Fontanes Autobiografien

2.1 Autobiografische Medialität: Der Salon

Auf die Bedeutung der Medien für den autobiografischen Selbstentwurf haben bereits Christian Moser und Jörg Dünne 2008 hingewiesen und den Begriff der Automedialität geprägt: „Es gibt kein Selbst ohne einen reflexiven Selbstbezug, es gibt keinen Selbstbezug ohne den Rekurs auf die Äußerlichkeit eines technischen Mediums, das dem Individuum einen Spielraum der ‚Selbstpraxis' eröffnet." (Dünne und Moser 2008, 13) Mit dieser prägnanten Formulierung verdeutlichen Dünne und Moser die Relevanz der Medialität eines jeden autobiografischen Ich-Entwurfs, die zuvor kaum beachtet wurde. Mit der *graphia* trägt die Autobiografie zwar den Verweis auf ihre Medialität bereits im Namen, jedoch wurde die Schrift in der Vergangenheit zu wenig problematisiert und lediglich als transparentes Medium zum Abfassen einer Lebensgeschichte verstanden, die dem Verschriftlichungsprozess vorgängig ist (Schneider 1986; Dünne und Moser 2008, 9–10). Modernere Medientheorien halten dieser Auffassung entgegen, dass das Medium einen wesentlichen Beitrag zur Konstituierung der Botschaft leistet, die es vermeintlich nur übermittelt. Bereits der frühe Medientheoretiker Marshall McLuhan wies mit seinem Credo „The Medium is the Message" auf diesen Punkt hin (McLuhan und Fiore 2011, 26, 41), jedoch wurde sein Ansatz in der Folge geschärft. So kritisiert Georg Christoph Tholen McLuhans prothetischen Medienbegriff, der Medien lediglich als Erweiterung des menschlichen Körpers auffasst, und ergänzt ihn um die Auffassung, dass Medien kultur- und kommunikationskonstituierende Bestandteile unseres Lebens sind, die die Art und Weise, wie sich Menschen zu sich selbst in ein Verhältnis setzen, maßgeblich prägen (Tholen 2002, 7, 10). Tholen spricht von einer ‚medialen Zäsur' und meint damit, dass jede Form des Selbstbezugs nur über den Umweg einer Entäußerung an ein externes Medium möglich wird (Tholen 2002, 13). Damit kann die Bedeutung von Medien für den autobiografischen Selbstentwurf gar nicht überschätzt werden: Das Medium ermöglicht zuallererst einen autobiografischen Selbstentwurf und das Zustandekommen eines zusammenhängenden Bilds vom Ich.

Zu berücksichtigen sind hierbei jedoch nicht nur die Medien, in denen das autobiografische Projekt verfolgt wird, also zumeist die Schrift und damit Papier, Stifte oder Computer, und in denen die fertige Autobiografie dann vorliegt in Form von Büchern, Filmen oder digitalen Medien. Zusätzlich sind die Medien zu berücksichtigen, die *im* Text eine Rolle spielen und die so zur Poetik des autobiografischen Textes und des Ich-Entwurfs beitragen. Für Fontanes Autobiografien rückt damit der Innenraum, speziell der Salon, als autobiografisches Medium in den Fokus. Räume als Medien zu verstehen ist nicht so intuitiv wie Schrift, Papier oder Computer, aber der enge Zusammenhang von Raum und Medium wurde sowohl in der Medien- als auch in der Raumtheorie hervorgehoben und ebenso in der für die Autobiografieforschung zentralen Gedächtnisforschung thematisiert.

Aleida Assmann betrachtet Orte als Medien der Erinnerung, die jedoch auf andere Medien angewiesen sind, d. h. ihr Potenzial zur Hervorbringung von Erinnerungen nur im Zusammenwirken mit anderen Medien wie der Schrift, der digitalen Speicherung usw. entfalten können (Assmann 1999, 21). Doch Medien sind nicht nur stumme Werkzeuge der Speicherung, sondern bringen eine spezifische Art der Wahrnehmung hervor und so sind auch Raum und Zeit keine Apriori unserer Weltwahrnehmung, wie Kant behauptete (Kant 1968 [1781], 71–79), sondern medial konstituierte Grundprinzipien unserer Wahrnehmung (Günzel 2010, 223–224; McLuhan und Fiore 2011, 8, 41). Während beispielsweise Simultanübertragung die raumzeitliche Kategorie der Distanz verschwinden lässt, restrukturieren Medien und Technologien den geografischen Raum und konstituieren eigene Zentren und Peripherien, Nähe und Ferne (Castells 2001, 467–468). Medien konstituieren also die gesellschaftlichen Vorstellungen von Raum und Zeit und mit den Medien wandeln sich die kulturellen Wahrnehmungen dieser Kategorien. Raum- und Zeitvorstellungen unterliegen damit historischen Veränderungsprozessen je nachdem, welche Medien zu einer bestimmten Zeit die größte gesellschaftliche Wirkmächtigkeit besitzen. Autobiografische Raumentwürfe sind damit auch immer Auseinandersetzungen mit Medien, in Fontanes Fall mit dem Salon, wie zu zeigen sein wird. Denn Medien strukturieren den Raum, aber Räume können auch selbst zu Medien autobiografischer Ich-Entwürfe werden, wie hier für Fontanes Autobiografien gezeigt werden soll.

Zum einen beruht diese Doppelfunktion des Raums auf der spezifischen Bedeutung räumlicher Strukturen für das Gedächtnis und damit für Poetiken der Erinnerung. Wie bereits erwähnt, fasst Aleida Assmann Orte als Medien der Erinnerung auf, eine Annahme, der eine bis in die Antike zurückreichende Auseinandersetzung mit Raum und Erinnerung vorausgeht. Die klassische Rhetorik etwa entwirft mit der *ars memoria* ein räumliches Konzept des Erinnerns als eines Abschreitens von Räumen – *loci* oder *topoi* – in einer imaginierten Erinnerungsarchitektur. Besonders der Begriff des Topos ist für die Autobiografieforschung relevant, denn er trägt in der Rhetorik eine doppelte Bedeutung: Während er in der *memoria* einen imaginierten Gedächtnisraum meint, ist der Begriff in der *inventio* als ein Gemeinplatz oder eine feststehende Wendung zu verstehen (Goldmann 1994, 672, 675; Ottmers 1996, 87, 90,

139). Mit dieser zweiten Bedeutung des Topik-Begriffs hat sich die Autobiografieforschung ausführlich auseinandergesetzt. So geht Stefan Goldmann davon aus, dass die Autobiografie entlang bestimmter Topoi strukturiert ist, die als „Fixpunkte für feste Überzeugungen, vagierende Gedanken und halbbewusste, affektive Erinnerungen" (Goldmann 1994, 660) dienen. Dazu zählen u. a. die Geburt, die Erziehung, die Taten usw. (Goldmann 1994, 664). Diese Auffassung lässt sich unter Berücksichtigung der räumlichen Dimension des Topos-Begriffs erweitern: Der Kindheit entspricht das Kinderzimmer, der Schulzeit die Schule usw. (Berghaus 2015, 50; Wagner-Egelhaaf 2014, 105). Dies gibt den Blick frei für die spezifische räumliche Verfasstheit der Autobiografie, die das Ich in autobiografischen Räumen positioniert, die, wie bereits ausgeführt wurde, stets als Auseinandersetzung mit medial verfassten, historischen Raumkonzepten gelesen werden müssen. Gleichzeitig wird durch die doppelte Bedeutung des Topos-Begriffs deutlich, dass das Ich hier tatsächlich ein entworfenes ist, d. h. eine Figur, die nicht etwa ein schriftliches Abbild ihres Autors aus Fleisch und Blut ist, sondern eine literarische Anverwandlung auf der Grundlage tradierter kultureller Muster. Der Topos, so Gabriele Schabacher, ist daher der Ort der Unentscheidbarkeit von Fakt und Fiktion im autobiografischen Text, die Stelle des Textes, an der das individuelle, authentische Leben mit einer kulturellen Patina versehen wird und in den Bereich literarischer Formung übergeht, ohne dass eine trennscharfe Grenze ausgemacht werden könnte, die der Text aber gerade mithilfe der Topik zu produzieren versucht (Schabacher 2007, 134, 165–166, 384). Diese Formung ist der autobiografischen Lebensgeschichte derart eigen, dass zwischen einer Lebensgeschichte vor der Transposition ins Medium der Schrift und dem Ergebnis danach gar nicht sinnvoll unterschieden werden kann; ebenso wenig zwischen einer individuellen Geschichte und einem kulturellen Code. Durch die Topik verortet sich das vermeintlich authentische Ich vielmehr im Kontext einer Autobiografietradition, die ein bestimmtes Subjektverständnis beinhaltet, das dem des Bildungsromans nahekommt (Gutjahr 2007, 38). Das autobiografische Ich erlebt auf seinem Lebensweg an räumlich verfassten Stationen prägende Begebenheiten und entwickelt sich auf diese Weise zu dem Menschen, der sie*er am Ende der Autobiografie ist, zumeist angekommen in der Gesellschaft, in einem Beruf mit einer Familie (Neumann 2013, 39). Ebenso wie die tradierte Topik ist auch der Raum eine Schnittstelle von Individuum und Gesellschaft im Text. Gegenwärtige Raumtheorien fassen Räume nicht mehr als Container auf, die *a priori* existieren und Dinge, Personen und Handlungen enthalten, sondern die von ihnen hervorgebracht werden. Insbesondere soziologische Raumtheorien betonen den Interaktionsaspekt bei der Hervorbringung von Räumen und Raumvorstellungen. So auch Martina Löw, die davon ausgeht, dass Räume durch *Spacing* konstruiert werden, d. h. durch Platzierung von Personen und Gegenständen im Raum, deren Verhältnis den Raum hervorbringt, und durch „Syntheseleistung", d. h. durch die menschliche Kompetenz, das durch *Spacing* produzierte Verhältnis als Raum zu ‚lesen' (Löw 2001, 158–159). Räume sind also in zweierlei Hinsicht gesellschaftlich codierte Konstrukte: einerseits, indem sie durch soziale Interaktion her-

vorgebracht werden, und andererseits, indem ihre Wahrnehmung durch das jeweils vorherrschende mediale Dispositiv geprägt ist, das die menschliche Syntheseleistung prädisponiert. Beides, Medialität und Interaktion, kulminieren im Salon, der sowohl als räumliches Medium fungiert als auch als ein durch menschliche Interaktion verfasster Raum zu verstehen ist.

Der Begriff ‚Salon', so Petra Wilhelmy, wird im 19. Jahrhundert nicht so sehr für den Raum verwendet als vielmehr für die Personen, die sich in ihm treffen (Wilhelmy 1989, 17). Zumeist sind dies bürgerliche und auch adelige Habitués, die auf Einladung einer meist weiblichen Gastgeberin zu festen Terminen zusammenkommen (Wilhelmy 1989, 21, 28, 414, 418). Mit Martina Löw gesprochen, wird der Raum ‚Salon' also vor allem durch Interaktion konstituiert. Es geht zwar einerseits um den physischen Saal, in dem das Treffen stattfindet und der so das Gespräch ermöglicht, jedoch bringt erst das Sprechen der Gäste den gemeinsamen Raum als ‚Salon' hervor; der Salon ist damit ein Medium des Gesprächs und zugleich ein Produkt desselben.

Insbesondere die literarischen Salons, so Jürgen Habermas, kreieren im 19. Jahrhundert aus dem privaten Raum heraus eine neue Öffentlichkeit, indem sie ein dichtes Kommunikationsnetz etablieren, in dem der Rahmen des Sagbaren erweitert und dadurch die Bevölkerung politisiert und die Kunst demokratisiert wird (Habermas 1990, 86–121; Wilhelmy 1989, 17, 418–419). Der Salon befindet sich damit räumlich auf der Grenze zwischen Privatheit und Öffentlichkeit, so dass eine „publikumsbezogene [...] Privatheit" (Habermas 1990, 17) entsteht, die nicht länger den repräsentativen Auftritt, sondern Intimität und Familiarität inszeniert. Dies grenzt den Salonhabitus von der höfischen Kultur ab, obwohl Petra Wilhelmy darauf hinweist, dass der Salon nicht das ‚Andere' der Hofgesellschaft ist, sondern vielmehr deren „intimer Ableger" (Wilhelmy 1989, 28). Die Maßstäbe des Höfischen, seine Exklusivität, und die Bewertung der ‚Hof-', bzw. ‚Salonfähigkeit' setzen sich fort, beruhen jedoch nicht mehr auf Verwandtschaftsbeziehungen, sondern auf Networking. Michail Bachtin schreibt zum Salon:

> Das Wichtigste aber an alledem ist die Verflechtung des Historischen und Gesellschaftlich-Öffentlichen mit dem Privaten und sogar höchst Privaten, Intimen; die Verflechtung der privaten Alltagsintrige mit der politischen und finanziellen, des Staatsgeheimnisses mit dem Bettgeheimnis, der historischen Reihe mit der alltäglichen und biographischen. [...] Die Epoche wird anschaulich sichtbar und sujethaft sichtbar. (Bachtin 2008, 184)

Bachtin deutet hier auf die liminale Position des Salons zwischen Öffentlichkeit und Privatheit hin sowie auf das „*Zeitbildliche*[ ]" (AFA–Autobiogr. Schriften, Bd. 1, 3) des Salons, ein Begriff aus der Einleitung zu Fontanes *Kinderjahren*: Das Lesepublikum möge die vorliegende Autobiografie, sofern Zweifel an der Wahrheit des Geschriebenen bestünden, als etwas Zeitbildliches lesen, also als ein literarisches Gemälde einer bestimmten historischen Epoche. Die Darstellung des Zeitbildlichen sowie der Verflechtung von Privatem und Öffentlichem gelingt also mit dem Salon als literarischer Raumkonstellation des Textes und wird durch Fontanes wichtigstes narratives

Element umgesetzt: die Anekdote (vgl. z. B. Lange 2000; Wülfing 2010; Kofler 2001). In ihr trifft sich pointiert und prägnant das historische Zeitbild mit dem individuellen Charakter.

> Die A. ist die Schnittstelle folgender Sinn- u. Formkriterien: die abgegrenzte, wahre oder mögliche, Begebenheit von bes. Wirkkraft; der histor. Augenblick in seiner schicksalhaften, polit. u. menschl. Bedeutsamkeit; die Charakteristik einer Persönlichkeit; eine prägnant, pointiert oder dramatisch gestaltete Handlung u. Sprache; oft eine witzige oder humoristische Erzählstruktur; der Zeit- u. Publikumsbezug. Die Funktionen reichen von der geselligen Unterhaltung (Klatschanekdote) über das Informieren u. Belehren (Charakter- u. Zeitbild) bis zur symbolischen oder krit. Darstellung einer den Menschen, die Geschichte, die Gesellschaft charakterisierenden Situation. Als Urform gilt die mündlich erzählte A. (Hein 1992, 28)

Wie diese Definition zeigt, ist die Anekdote eine stark verdichtete, bildhafte Erzählung. Sie dient der Charakterisierung von Menschen, aber auch der Gesellschaft und von Zeitbildern (Bauer 2008, 19), wie Fontane eben auch seine Autobiografie anlegt. Ebenso findet sich in der Definition der Hinweis auf Mündlichkeit, also auf das Gespräch oder auch das Plaudern. Es ist daher nicht übertrieben zu behaupten, dass die Anekdote eine Übertragung des Salongesprächs in die Autobiografie darstellt, zumal Bachtin den Dialog als Sprechweise des Salons hervorhebt (Bachtin 2008, 184).[1] Die Anekdote als kleine Form, die einen anderen Menschen als das Ich ins Auge fasst und eine Gesprächssituation inszeniert, kann als autobiografische Variante des Salongesprächs verstanden werden, als Transponierung des Dialogs in die monologische Autobiografie.

Zugleich spitzt sich die bereits angerissene Problematik der Ununterscheidbarkeit von Fakt und Fiktion durch die Anekdote zu. In *Von Zwanzig bis Dreißig* schreibt Fontane zu den „Fridericianischen Anekdoten“: „die unechten sind gerade so gut wie die echten und mitunter noch ein bißchen besser“ (GBA–Autobiogr. Werk, Bd. 3, 282). Damit folgt er in seiner anekdotisch erzählten Autobiografie seiner realistischen Programmatik, nach der es nicht um das „nackte Wiedergeben des alltäglichen Lebens“ geht, sondern um dessen „Läuterung“, die poetische Bearbeitung, die „das *Wahre*“ aus dem „*Wirklichen*“ herausarbeitet (NFA, Bd. 21/1, 12–13). Fontanes autobiografischer Lebensbeschreibung geht es also nicht um die reine aufrichtige Wahrheit, sondern um die verklärte, poetisch geläuterte Wahrhaftigkeit. Erzählt wird mithin ein Leben, das erst durch die literarische Bearbeitung seine Bedeutung entfaltet und insofern als autofiktional verstanden werden kann (vgl. Gronemann 2019).

---

1 Auch dass viele Salonnièren und Habitués ihre Memoiren ebenfalls in anekdotischem Stil verfassten, mag diesen Punkt unterstreichen (Wilhelmy 1989, 426).

2.2 Salons als automediale Vernetzungspunkte in *Meine Kinderjahre*

In den folgenden Analysen der beiden Autobiografien Fontanes wird es also darum gehen, zu zeigen, wie die mediale Verfasstheit des erzählten Lebens als ein Abschreiten verschiedener Salons das autobiografische Ich konstituiert. Dabei steht der Salon als sozialer Raum der Begegnung, aber auch als Medium der Kommunikation, das eine Öffentlichkeit aus dem privaten Raum heraus konstituiert, im Fokus.

Bereits in der autobiografischen Beschreibung der Kindheit, die Fontane zum Teil im Usedomer Städtchen Swinemünde verbringt, spielen Salons eine zentrale Rolle. Während das kindliche Ich vorwiegend im Kinderzimmer und auf dem Dachboden verortet wird (vgl. Wilhelms 2018), befinden sich die Eltern in ihren Salons. Die Mutter empfängt fast täglich Gäste zum Kaffee und erweist sich dabei als perfekte Salonnière, die die Konversation in Gang hält und die Gäste umsorgt:

> Und nun, unter gefälligem Weiterplaudern, worin sie, wenn sie wollte, virtuos war, stieg meine Mama von ihrem Maroquinthron herab, um gleich danach jedem einzelnen Gaste die ihm zuständige Tasse zu reichen. (AFA–Autobiogr. Schriften, Bd. 1, 42)[2]

Ihre Gäste sind die Damen der Gesellschaft Swinemündes, ein soziales Netz, das ihr näher und wichtiger zu sein scheint als das der Familie, von deren gemeinsamen Mahlzeiten und Routinen sie sich meist zurückzieht (vgl. 42). Der kleine Fontane spielt bei diesen Gesellschaften ebenfalls eine Rolle, wenn auch eine explizit marginale: Seine Aufgabe, den Damen die Kuchenkörbe zu reichen, wird ihm zur „Tantalusqual" (42), da die Gäste in ihre Gespräche vertieft ihn kaum bemerken. Obwohl sich der Junge im gleichen Raum wie die mütterliche Salongesellschaft befindet, ist er von ihr zunächst ausgeschlossen.

> All das ist mir beim Plaudern wieder lebendig geworden, und in der Rückerinnerung daran habe ich zu meinem Leidwesen außer acht gelassen, daß ich in erster Reihe nicht von den Kaffeegesellschaften meiner Mama, sondern von der Salon-Einrichtung erzählen wollte [...]. (42)

Nicht nur die Gäste am mütterlichen Kaffeetisch, auch der Erzähler gerät ins Plaudern und verhält sich dabei so unaufmerksam gegenüber der Stringenz seines Textes wie die Gäste gegenüber dem Kind, das die Kuchenkörbe reicht. Das zweifache Benennen des ‚Plauderns' ist signifikant, insofern hier eine Mündlichkeit inszeniert wird, die dem freilich literarisch durchkomponierten autobiografischen Text die Unmittelbarkeit eines direkten, ungefilterten Sprechens einträgt. Die ‚mediale Zäsur' der Komposition eines schriftlichen Textes von literarischem Anspruch wird hier somit zu überspielen versucht und die für die Form der Anekdote zentrale mündliche Gesprächssituation imitiert.

2 Im Folgenden werden Zitate aus *Meine Kinderjahre* nach AFA–Autobiogr. Schriften, Bd. 1 lediglich durch Angabe der Seitenzahl nachgewiesen.

Es folgt eine minutiöse Beschreibung der Inneneinrichtung des mütterlichen Salons, die der Erzähler als „schwerfällig, und dabei prätentiös und ärmlich zugleich" (42) charakterisiert, da sie nach der Mode der Zeit vor allem aus „Schinkelschen" Möbeln besteht (43). Demgegenüber beschreibt der Erzähler den Salon des Vaters als „[a]lt und einfach", weniger repräsentativ als den der Mutter und für den Erzähler diesem daher „weit überlegen" (44). Anstatt die Mode und den Zeitgeist zu bezeugen, ist dem väterlichen Salon eine familiäre Genealogie eingeschrieben, denn die Möbel stammen aus der „großväterlichen Erbschaft" (44). Während dem mütterlichen Salon also die Funktion der Repräsentation für das Swinemünder Publikum zukommt, steht der Salon des Vaters für die familiäre Intimität. Beide Räume zusammen stellen den sozialen Status der Familie Fontane dar: Der Wunsch nach einer adeligen, ‚edlen' Abstammung, die nach außen hin repräsentiert werden soll, wird im Salon der Mutter platziert, während die tatsächliche verarmte bürgerliche Position im väterlichen Raum lesbar wird. Die Positionierung des Salons zwischen Adel und hohem Bürgertum wird also im mütterlichen Raum deutlich, wird aber durch die ‚Hinterbühne' des väterlichen Salons als Inszenierung sichtbar, in der der bourgeoise Habitus als Spiel vor Schinckel'schen Requisiten lesbar wird.

Dass der Salon eine Öffentlichkeit konstituiert, wird an der Raumstruktur des Textes deutlich. Das Haus stellt das Gravitationszentrum der Handlung dar, die zwischen der Stadt Swinemünde mit deren Bewohner*innen und dem Leben im Elternhaus pendelt. So werden ausgehend vom elterlichen Salon die Swinemünder Honoratioren, die gehobene Bürgerschaft des Ortes, die das öffentliche Leben der kleinen Stadt prägt und im Fontane'schen Haus ein und aus geht, in Form von Anekdoten präsentiert, die teilweise den Status eigener Kapitel haben. Die erste Begegnung findet meist im Salon der Eltern statt oder in den Häusern der Honoratioren. Daran schließen sich weitere Begegnungen in für den Charakter der Figuren sprechenden Innenräumen an, die nicht nur etwas über den Lebensweg der jeweiligen Swinemünder Persönlichkeit erzählen, sondern auch über Fontanes eigenes Leben. Über eine Wiederbegegnung mit dem Geheimen Kommerzienrat Krause heißt es: „Sommer 1837 sah ich den alten Geheimrat zum letzten Mal. [...] [Er war] nach Berlin gekommen und hatte daselbst in dem in der Burgstraße gelegenen Hotel de Portugal Wohnung genommen. Natürlich eine Flucht Zimmer im ersten Stock." (73) Diese Passage verrät etwas über die Charakteristika der Figur Krause, der ‚natürlich' kein einzelnes Zimmer, sondern die gesamte Beletage bewohnt, aber sie erzählt auch etwas über Fontane, der inzwischen seinen Wohnsitz nach Berlin verlegt haben muss. So werden in den Anekdoten Orte und Zeiten miteinander verquickt, die weit über den im Titel angekündigten Bereich der „Kinderjahre" hinausgehen, ihre Ausgangspunkte aber im salonhaften Raum der Kindheit finden.

Nach und nach gestaltet der autobiografische Text auf diese Weise das öffentliche Leben der Kleinstadt Swinemünde ausgehend von Salons und in Form anekdotischer Erzählungen. Neben den Kaffeegesellschaften der Mutter gibt es noch die „Große Gesellschaft" (89), die zwar auch im mütterlichen Salon stattfindet, in der aber der

Vater die zentrale Rolle spielt. Hier treffen sich vornehmlich die Herren der Gesellschaft, die Mutter ist zwar anwesend, zieht sich aber aus den Runden zurück (92). Sie zeigt sich gegenüber den Gastgeberqualitäten ihres Mannes äußerst kritisch:

> „[...] Du hast bloß die grenzenlose Schwäche, deine Geschichten immer wieder anbringen zu wollen, und bist schlimmer als die schlimmsten Anekdotenerzähler, die, wenn man ihnen sagt, ‚kenn ich schon', sich nicht stören lassen und ruhig weitersprechen. [...]" (97)

Dieser Vorwurf ist in Bezug auf den Salon schwerwiegend, denn er beinhaltet einen grundlegenden Verstoß gegen die dialogische Form des Salongesprächs. Der Vater gesteht dann auch, nicht an Gesprächen interessiert zu sein, sondern „nützliche Kenntnisse zu verbreiten" und „nachzuhelfen", wo es vermeintlich an historischem Wissen fehle (97). Es geht ihm also um das Belehren statt um das Gespräch, wofür er von seiner Tafelgesellschaft mit „Hänseleien" und „persönlichen Schraubereien" bestraft wird (93). Fontane selbst aber scheint ein besseres Bild von den Fähigkeiten seines Vaters zu haben, zumindest dann, wenn sich dieser nicht in einer Herrenrunde befindet:

> Ich habe diese Neigung, in scherzhaftem Tone mit Damen in diffizile Debatten einzutreten, von ihm geerbt, ja, diese Neigung sogar in meine Schreibweise mit herübergenommen, und wenn ich entsprechende Szenen in meinen Romanen und kleinen Erzählungen lese, so ist es mir mitunter, als hörte ich meinen Vater sprechen. (83)

Diese Stelle rückt zum einen Fontanes literarisches Werk in den Bereich des Autofiktionalen – was später noch auszuführen ist –, zum anderen deutet es auf die enge Verbindung von Vater-Figur und Erzählerstimme. Wenn dann wiederum der Erzähler seinen Anekdoten erzählenden Vater seinerseits mithilfe von Anekdoten charakterisiert, kommt es zu einer Spiegelung der Figurenrede in der Redeweise des autobiografischen Erzählers, wie dies bereits beim ‚Plaudern' der mütterlichen Kaffeegesellschaften der Fall war.

Dies führt zu der Frage: Wer plaudert hier, wer spricht hier im anekdotischen Stil? Ist es der Vater oder ist es die Stimme Fontanes, durch die die des Vaters wiederum hindurchklingt und sich in seinem autobiografischen Schreibstil manifestiert? Elisabeth Vollers-Sauer weist zu Recht darauf hin, dass nicht entschieden werden kann, ob der Vater tatsächlich derart salonhaft-anekdotisch sprach oder ob Fontane vielmehr die Vater-Figur nach seiner Schreibweise modelliert. Sie sieht darin den Versuch Fontanes, die Vergangenheit nach den „medialen Spuren seiner Art des Erzählens" abzusuchen (Vollers-Sauer 1993, 154) – und diese medialen Spuren führen in den Salon. Ich habe an anderer Stelle geschrieben, dass diese Spiegelung von Erzählerrede und Figurenrede das autobiografische Ich in ein *Mise-en-abyme*-Verhältnis zu seinen Eltern positioniert (Wilhelms 2017, 171). Tatsächlich aber müsste man etwas genereller formulieren, dass die Erzählerstimme sich in einem metaleptischen Verhältnis zum Salon befindet, wenn man den Salon als eine durch die Gespräche der Gäste konstituierte

Raumstruktur fasst. Fontane sucht also nicht nur nach den medialen Spuren seines Erzählens, er reflektiert diese Medialität in der Erzählerrede sowie in der Poetik des Textes. Denn der Salon mit seiner spezifisch anekdotischen Sprechweise und seiner dialogischen Struktur wird zur Poetik eines autobiografischen Textes, in dem sich das Ich als ein sozial vernetztes entwirft. Dies wird im zweiten Teil des autobiografischen Werks *Von Zwanzig bis Dreißig* noch deutlicher, wie ich im Folgenden zeigen möchte.

2.3 Salons als automediale Vernetzungspunkte in *Von Zwanzig bis Dreißig*

Bereits in den *Kinderjahren* präsentiert Fontane die Swinemünder Persönlichkeiten in Form von längeren Anekdoten, die deren Lebenswege mit verschiedenen Begegnungen und Wiederbegegnungen mit dem Ich nachzeichnen und auf diese Weise nicht nur das Leben der biografierten Persönlichkeiten, sondern auch das autobiografische Leben skizzieren. Diese Anekdoten nehmen ihren Ausgangspunkt im salonhaft strukturierten autobiografischen Raum und genau diese Struktur der Erzählung entfaltet sich im zweiten Band der Autobiografie, *Von Zwanzig bis Dreißig,* zu einem eigenen Begegnungsraum verschiedener biografischer und autobiografischer Stimmen.

Ist es in den *Kinderjahren* vor allem der Vater, der im Salon positioniert und anekdotisch präsentiert wird, so weitet sich dieses Vorgehen in *Von Zwanzig bis Dreißig* auf eine Vielzahl erzählter Leben aus, vor allem die der Mitglieder verschiedener literarischer Vereine, die in ein enges Verhältnis zum eigenen gestellt werden. Entsprechend erweitert sich der autobiografische Raum: Während es im ersten Band hauptsächlich um das unmittelbare familiäre Umfeld des Ichs geht, das Haus und die Stadt Swinemünde, kommt im zweiten Teil eine historiografische Komponente hinzu, die den erzählten Raum über das direkte räumliche Umfeld des Ichs hinaus erweitert.

Was das Elternhaus für den ersten Teil, ist der literarische Verein für den zweiten Teil. Die verschiedenen Vereine, besonders der „Tunnel über der Spree“ und dessen Ableger, bilden das Gravitationszentrum des Textes, in dem zahlreiche Anekdoten über die Mitglieder, deren Begegnungen und Wiederbegegnungen, die Verbindung ihrer Lebenswege mit dem des Ichs über teils Jahrzehnte und Kontinente ihren Ausgangspunkt finden.

Die „Tunnel“-Mitglieder werden in Fontanes Autobiografie einzeln vorgestellt in Form von charakterisierenden Anekdoten und Zitaten aus ihren literarischen Werken. Der „Tunnel“ verfügt über deutlich als salonhaft markierte raumzeitliche Strukturen. Die Treffen finden regelmäßig immer sonntags als ein „Rauch- und Kaffeesalon“ (GBA–Autobiogr. Werk, Bd. 3, 226)[3] statt und wandern dabei nach und nach weiter in

---

3 Im Folgenden werden Zitate aus *Von Zwanzig bis Dreißig* nach GBA–Autobiogr. Werk, Bd. 3 lediglich durch Angabe der Seitenzahl nachgewiesen.

die Öffentlichkeit hinein: „erst ein Hof- und Gartensalon in der Leipzigerstraße, dann ein Vorderzimmer im ‚Englischen Hause', zuletzt – und durch viele Jahre hin – ein großer Saal im ‚Café Belvedere' […]" (175). Die halb öffentliche, halb geschlossene Raumstruktur des Salons wird hier deutlich, denn obwohl das Café ein öffentlicher Ort ist, ist der Saal nur Mitgliedern zugänglich und nur diese dürfen neue Mitglieder einführen – eine gängige Praxis der Salonkultur im 18. und 19. Jahrhundert (Wilhelmy 1989, 27–29). Die in realistischer Manier bis ins Detail dargestellten Salonräume dienen der Beschreibung der dort zusammenkommenden Salongesellschaft ebenso wie der Charakterisierung der Gastgeber*innen. Ein Beispiel ist der „Kuglersche Salon" im Hause des „Tunnel"-Mitglieds Franz Kugler:

> Ihrer [Kuglers Frau; K.W.] Schönheit entsprach ihre Liebenswürdigkeit und ihrer Liebenswürdigkeit der feine Sinn und Geschmack, mit dem sie Räume von äußerster Einfachheit in etwas durchaus Eigenartiges umzugestalten gewußt hatte. Da, wo die weit vorspringenden Mansardenfenster ohnehin schon kleine lauschige Winkel schufen, waren Epheuwände aufgestellt, die, sich rechtwinklig bis mitten in die Stube schiebend, das große Zimmer in drei, vier Teile gliederten, was einen ungemein anheimelnden Eindruck machte. Man konnte sich, während man im Zusammenhang mit dem Ganzen blieb, immer zurückziehen und jedem was ins Ohr flüstern. An gesellschaftlichen Hochverrat dachte dabei keiner. (195)

An dieser Stelle wird jene Funktion des Salons sichtbar, die Bachtin als „Verflechtung des Staatsgeheimnisses mit dem Bettgeheimnis" umschreibt. Die familiäre Intimität und der spezifische Aufbau des Raums machen das Flüstern und damit das Geheimnis möglich. Und auch wenn, so Fontane, niemand an gesellschaftlichen Verrat dachte, so ist doch die explizite Erwähnung dessen Anzeichen dafür, dass eben gerade doch zumindest die Möglichkeit bedacht wurde.

Durch die Tatsache, dass viele Mitglieder der literarischen Vereine als Journalisten und/oder Kritiker tätig sind (so auch Fontane selbst), wird der Salon in Fontanes Autobiografie zu einem mehr oder weniger offiziellen Umschlagplatz für Informationen jeglicher Art und ist somit als Medium einer bürgerlichen Öffentlichkeit angelegt. Dass gerade auch die literarischen Vereine diese Art der Öffentlichkeit konstituieren, wird in einer Szene deutlich, in der Julius Faucher, Mitglied im Lenau-Verein, in der Konditorei Stehely die dort versammelten Journalisten „hineinzulegen" versucht, indem er sich bemüht, durch „eine gefälschte politische Debatte […] grotesk erfundene Nachrichten in Kurs zu setzen" (37). Cafés wie das Stehely dienen den literarischen Vereinen als Treffpunkte (der „Tunnel" trifft sich, wie erwähnt, lange Jahre im Café Belvedere), sie sind Informationsmarktplatz und Ort ausgiebiger Presselektüren (7–8), soziale Bühne (Fontane schämt sich für Storms Aussehen im Café Kranzler, 238) sowie Ort öffentlicher Debatten in Fontanes Berlin. Damit kommen sie der Funktion des Salons so nahe, dass die dortigen Stammgäste ebenso als „Habitués" (7) bezeichnet werden wie männliche Salongäste.

Nicht nur in Berlin, auch in London, wo Fontane einige Jahre lebte, werden Salons zu Orten der Vernetzung von literarischer Welt und bürgerlicher Öffentlichkeit. Ein

Zirkel in London lebender deutscher Literaten trifft sich bei Heinrich Beta: „Beta's Haus war ein Rendez-vous für alles, was damals von deutschen Politikern und Schriftstellern in London lebte." (39) Der Salon fungiert also nicht nur als ein Ort der literarischen Produktion, er ist zugleich ein Ort, an dem sich Literatur und Politik sowie die Presse vernetzen.

Die literarischen Vereine sind also Salons, ihre Mitglieder werden durch einen „Introdukteur" (27) eingeführt und überschreiten die gängigen Ständegrenzen von Bürgertum und Adel, wie an der Liste der „Tunnel"-Mitglieder in Fontanes Autobiografie deutlich wird (168–171). Fontane beginnt, nachdem er die Statuten und die Verfassung des Vereins referiert hat, mit den Anekdoten zu den einzelnen Mitgliedern, wobei insbesondere die über Theodor Storm für den autobiografischen Selbstentwurf von Bedeutung sind. Storm wird als der Heimatverbundene, der dörfliche Charakter dargestellt, während sich Fontane in Abgrenzung zu ihm als preußischen Großstädter entwirft. Fontane zitiert dazu, signifikanterweise, aus einer Storm-Biografie:

> „Nicht leicht" so heißt es da „war es für eine Natur wie die seine, sich fremden Verhältnissen anzupassen. Er hatte den altgermanischen Zug, das Leben in der Heimat als Glück, das Leben in der Fremde als ‚Elend' anzusehen. Heimisch hat er sich in dem ‚großen Militär-Kasino' Potsdam nie gefühlt, und so gastlich man ihn auch aufnahm, die Potsdamer Jahre waren eine trübe Zeit für ihn. In den geschniegelten, überall eine künstlich ordnende Menschenhand verratenden Parks empfand er ein Verlangen nach dem Anblick eines ‚ehrlichen Kartoffelfeldes, das mit Menschenhand und Geschick in unmittelbarem Zusammenhange steht'." (223–224)

Die Zitate von Storm in seiner von Fontane zitierten Biografie stammen, so vermutet der Erzähler, aus einem der Briefe von Storm, aus denen er selbst reichlich zitiert (216–225). Auf diese Weise wird nicht nur Fontanes eigene Perspektive auf Storm dargestellt sowie die eines Dritten, der Fontanes Charakterisierung beglaubigen soll, sondern auch Storm selbst kommt zu Wort. Hier wird also besonders deutlich, wie biografisches und autobiografisches Erzählen durch verschiedene Medien – Salon, Biografie, Brief – vermittelt werden. Das ‚ehrliche Kartoffelfeld' im Gegensatz zum ‚geschniegelten Park' ruft Fontanes Unverständnis hervor:

> Storm war aber nicht zufrieden zu stellen, was nicht an den „geschniegelten Parks" – es giebt für jeden vernünftigen Menschen kaum etwas Entzückenderes als Sanssouci –, sondern einfach in seiner Abneigung gegen alles Preußische lag. [...] [U]nd daß er dies Einsehen nicht hatte, lag nicht an „Potsdam und seinen geschniegelten Parks", das lag an seiner das richtige Maß überschreitenden, lokalpatriotischen Husumerei, die sich durch seine ganze Produktion – auch selbst seine schönsten politischen Gedichte nicht ausgeschlossen – hindurch zieht. (224–225)

Freilich geht es nicht um das Geschniegelte der Potsdamer Parks, sondern um das Verhältnis von Stadt und Land, das sich hier zeigt. An anderer Stelle formuliert Fontane pointiert das oppositionelle Verhältnis von Stadt und Land sowie von Storm und Fontane: „Er war für den Husumer Deich, ich war für die Londonbrücke" (236). Die Storm-Anekdoten verdeutlichen das autobiografische Potenzial der Anekdote: Sie

charakterisieren das Ich über den ‚Umweg' des Anderen. Diese biografisch-autobiografischen Anekdoten, die sich weit über die im Titel angekündigte Lebenszeit hinaus erstrecken, haben ihren Ausgangspunkt immer im Salon und sind dialogisch angelegt, indem sie direkte Zitate aus Briefen oder literarischen Werken aufnehmen, aber auch wörtliche Rede enthalten. Die Autobiografie Fontanes entpuppt sich somit als Salongespräch, das Ich erscheint als ein sozial vernetztes, das sich immer im Blick auf ein Gegenüber entwirft und so stets untrennbar mit seiner sozialen Umwelt verbunden erscheint. Die literarischen Vereine stellen somit die zentrale salonhafte Struktur des Textes dar. Sie fungieren als Medium einer neuen Öffentlichkeit, in der sich das Ich positioniert, und von hier aus nehmen Anekdoten nicht nur die biografierten Figuren, sondern, in Auseinandersetzung mit diesen, auch das autobiografische Ich in den Blick.

Fontane positioniert sein autobiografisches Ich in Räumen, die er als salonhaft entwirft und die damit dem Medium einer aufstrebenden bürgerlichen Öffentlichkeit gemäß angelegt sind. Die beiden Autobiografien konstituieren dadurch ein sozial vernetztes, öffentliches Ich, das sich nicht mehr zu einsamer Kontemplation in die Natur zurückzieht, wie dies beispielsweise in den für die Gattung der Autobiografie prägenden *Confessions* (1769/1782) von Jean-Jacques Rousseau und dann in der Folge beispielsweise in Karl Philipp Moritz' *Anton Reiser* (1786) der Fall war. Im 19. Jahrhundert wird das bürgerliche Subjekt aus der Privatheit geschlossener Räume heraus in den öffentlichen Raum platziert und dies schlägt sich in der Poetik autobiografischer Texte nieder. Für diese Veränderung ist nicht das Medium zentral, in dem die Autobiografie verfasst wird oder in dem sie dann erscheint – dies ändert sich zunächst kaum. Es geht vor allem um die Medien *im* Text, mit denen sich das Ich auseinandersetzt, Raumstrukturen erfasst und konstituiert und sich dann in diesen Räumen positioniert.

3 Salons als autofiktionale Vernetzungspunkte in Fontanes Werk

Nicht nur in Fontanes Autobiografien ist der Salon als Medium und als Raumstruktur präsent. Mit einem kurzen Ausblick auf *Schach von Wuthenow* möchte ich im Folgenden zeigen, dass auch Fontanes erzählerisches Werk durch den Einsatz dieses Mediums geprägt ist. Damit möchte ich die eingangs anhand von Fontanes Realismuskonzeption dargelegte Einschätzung, Fontanes Autobiografien seien autofiktional zu lesen, auch für das fiktionale Werk behaupten: Die Grenze zwischen fiktionalem und autobiografischem Erzählen wird mit Blick auf eine salonhafte Raumpoetik porös.

3.1 Zur autofiktionalen Verschlingung von Leben und Werk

Fontanes Lebensstationen finden nicht nur Eingang in seine Autobiografie, sondern werden auch immer wieder zu literarischen Schauplätzen seiner Erzählungen: *Vor dem Sturm* beispielsweise spielt in Brandenburg und Berlin, *Grete Minde* in Tangermünde, wohin Fontane mehrfach reiste, *Ellernklipp* im Harz, ebenfalls ein beliebtes Reiseziel der Fontanes (vgl. Hädecke 1998, 238, 240). In „Kessin", dem fiktiven Schauplatz von *Effi Briest*, lässt sich Swinemünde erkennen, der Roman spielt aber auch in Fontanes beliebtestem literarischen Ort: Berlin. *L'Adultera*, *Schach von Wuthenow*, *Cécile*, *Irrungen, Wirrungen*, *Stine*, *Frau Jenny Treibel* und *Die Poggenpuhls* handeln nicht nur in, sondern auch von Berlin. Tatsächlich sind die Wohnorte der literarischen Figuren teilweise identisch mit der Lage von Fontanes eigenen Wohnungen in London und Berlin oder befinden sich in unmittelbarer Nähe (vgl. Reuter 1968, Bd. 1, 95, 97, 343, 347; Ziegler und Erler 1997, 25). Literarische Welt und biografische Lebenswelt überlagern sich somit immer wieder. Bereits diese Beobachtung lässt eine autofiktionale Lesart von Fontanes literarischem Werk als durchaus plausibel erscheinen, steht jedoch in deutlichem Gegensatz zu der von Fontane selbst behaupteten Abgrenzung zu Storm, dessen „lokalpatriotische Husumerei" er ja verteufelt (siehe oben). In welchem Verhältnis befinden sich also literarischer und autobiografischer Raum? Überliefert ist jedenfalls, dass Fontane es entsetzlich gefunden haben soll, wenn seine Berlin-Romane zu Reiseführern durch das reale Berlin wurden (Wruck 1987, 77–78). „[G]lorificirt" habe er seine Heimat nie, so Fontane, so „dumm" sei er nicht gewesen (GBA–FEF, Bd. 3, 274). Stattdessen diene das reale Leben als „Marmorsteinbruch" (NFA, Bd. 21/1, 12), aus dem man zwar die Stoffe entnehmen könne, diesen fehle jedoch die „Läuterung": „Der Realismus will nicht die bloße Sinnenwelt und nichts als diese; er will am allerwenigsten das bloß Handgreifliche, aber er will das *Wahre*" (NFA, Bd. 21/1, 12 und 13). Das ‚Wahre' ist also ein durch poetische Verfahren aus den Stoffen und Motiven, die das Leben liefert, herausdestilliertes Substrat. Im Folgenden wird es darum gehen, zu zeigen, dass Leben und Werk jedoch nicht durch ein einfaches Vorher/Nachher des Läuterungsprozesses voneinander getrennt sind. Vielmehr verschlingen und bedingen sie sich auf komplexe Weise gegenseitig. So ist auch Fontanes literarisches Werk von einer Poetik des Salonhaften geprägt, die es verunmöglicht zu entscheiden, ob der Salon in Fontanes ‚realem' Leben Ausgangspunkt realistischer Schreibweisen ist oder ob die literarische Schreibweise Fontanes die autobiografische Lebensbeschreibung formt.

3.2 Der Salon in *Schach von Wuthenow*

In *Schach von Wuthenow* ist der Salon Hauptdarsteller und Bühne zugleich, das Medium einer Öffentlichkeit jenseits der Trennung von Adel und Bürgertum, die hier Theaterkritik ebenso wie Weltpolitik betreibt. Die Fiktionalisierung einer wahren

Begebenheit charakterisiert die Berliner ‚gute Gesellschaft' im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts, indem sie sie in den Salon der fiktiven[4] Josephine von Carayon und ihrer Tochter Victoire platziert. Überschneidungen mit Fontanes Autobiografie finden sich nicht nur hinsichtlich der Bemühungen der von Carayons, auf ihre ‚gute' hugenottische Herkunft hinzuweisen, die sich auch zu Beginn der *Kinderjahre* für Fontanes Familie rekonstruiert findet. Während in den *Kinderjahren* die gesellig-repräsentative und die familiäre Funktion des Salons in zwei Räumen auseinanderfällt, ist das Empfangszimmer im Hause Carayon beiden Funktionen gleichermaßen verschrieben: Sowohl die Salongesellschaften als auch die Familienzusammenkünfte mit Tante Marguerite finden hier statt. Der Raum ist entsprechend „vornehm und gemütlich zugleich" (GBA–Erz. Werk, Bd. 6, 28) und enthält alte Familienerbstücke, wie im Salon von Fontanes Vater, die aber zugleich die ‚gute Herkunft' und die Verbindung zum Adel, also die repräsentative Funktion, übernehmen, z. B. die Stutzuhr als Geschenk von Katharina der Großen (GBA–Erz. Werk, Bd. 6, 28; vgl. Wehinger 2014, 121). Legt man *Schach* also neben die *Kinderjahre*, so wird deutlich, wie Fontane im *Schach* ein Bild der Berliner Salonkultur des frühen 19. Jahrhunderts entwirft, das er dann in den *Kinderjahren* seine Eltern nachahmen lässt. Dass sie an dieser Inszenierung großbürgerlich-adeliger Kultur scheitern, deutet auf die Abgründe hin, die sich in den *Kinderjahren* immer wieder auftun, vor allem der chronisch drohende Bankrott der Familie (vgl. dazu Jensen 1998).

Um die Abgründe der Salongesellschaft geht es freilich auch im *Schach*, wenn auch in anderer Hinsicht. Die Verführung der Victoire findet im Empfangszimmer statt, was einerseits die Verbindung von Bett- und Staatsgeheimnis, wie Bachtin schreibt, versinnbildlicht, allerdings zugleich zeigt, dass das mit dem Geheimnis nicht allzu gut trägt. Denn der Salon ist zwar ein Raum im privaten Haus, jedoch zugleich ein öffentlicher Ort, wie die hohen Fenster zur belebten Straße verdeutlichen.

> Es hatte drei hohe Fenster, von denen die beiden unter einander im rechten Winkel stehenden auf die Behren- und Charlottenstraße sahen, während das dritte, thürartige, das ganze, breit abgestumpfte Eck einnahm, und auf einen mit einem vergoldeten Rokoko-Gitter eingefaßten Balkon hinausführte. Sobald es die Jahreszeit erlaubte, stand diese Balkonthür offen, und gestattete, von beinah jeder Stelle des Zimmers aus, einen Blick auf das benachbarte Straßentreiben, das, der aristokratischen Gegend unerachtet, zu mancher Zeit ein besonders belebtes war, am meisten um die Zeit der Frühjahrsparaden, wo nicht blos die berühmten alten Infanterieregimenter der Berliner Garnison, sondern, was für die Carayons wichtiger war, auch die Regimenter der Garde du Corps und Gensdarmes unter dem Klang ihrer silbernen Trompeten an dem Hause vorüberzogen. Bei solcher Gelegenheit (wo sich dann selbstverständlich die Augen der Herrn Offiziers zu dem Balkon hinaufrichteten) hatte das Eckzimmer erst seinen eigentlichen Werth, und hätte gegen kein anderes vertauscht werden können. (GBA–Erz. Werk, Bd. 6, 27–28)

---

4 Der Carayon'sche Salon ist zwar fiktiv, er unterhält aber Beziehungen zu Salons, die tatsächlich existiert haben, z. B. denen von Rahel Levin und von Pauline Wiesel (vgl. Wehinger 2014, 116). Zusammen mit den ausführlichen Gesprächen der Habitués über aktuelle politische und kulturelle Geschehnisse wird der Eindruck von Realitätsnähe erzeugt.

Dieser Raum ermöglicht ein Nach-innen-Verlegen der Öffentlichkeit, eine Strategie, die auch in den *Kinderjahren* eingesetzt wird. So sind zwar die Schauplätze der Handlung fast ausschließlich Innenräume, vor allem natürlich der Salon der Carayons, doch durch die Auftritte der Figuren im Salon und ihrer Berichte dort von den Geschehnissen außerhalb wird „die Welt“ in den Salon geholt und damit in die privaten Wohnräume der Damen, ohne dass diese dafür das Haus verlassen müssten (Wehinger 2014, 112). Das gilt sowohl für den physischen Raum mit seinen Zimmern zur belebten Straße, die eine Blickbeziehung zwischen Innen und Außen ermöglichen, als auch für den Salon als Interaktionsraum durch das Plaudern und Berichten der Gäste. Das Empfangszimmer ist ein liminaler Ort zwischen Innen und Außen, Privatsphäre und Öffentlichkeit. Die ‚Transparenz‘ des Empfangszimmers mit seinen hohen Fenstern deutet auf die Unmöglichkeit des Geheimnisses im Salon der Carayons hin (Wehinger 2014, 120).

Erstaunlich ist, dass, anders als an vielen Stellen der Autobiografien, zunächst die anwesenden Personen und ihre Interaktion im Raum dargestellt werden und der Erzähler erst am „nächste[n] Morgen“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 6, 27) die zitierte Raumbeschreibung nachliefert. Im Fokus stehen stattdessen zunächst die Gäste, ihre sprachliche Interaktion in Form umfangreicher Dialoge, ihre Gesten und Gebärden und die Art, wie sie den Raum einnehmen, sich in ihm bewegen und dadurch gestalten (Wehinger 2014, 118–119). Mit Blick auf die Charakteristika des Salons ist das insofern nachvollziehbar, als ‚der Salon‘ die Habitués sowie die Salonnière als Gastgeberin im Zentrum des „Zirkels“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 6, 5) bezeichnet und als Raum durch deren Interaktion zustande kommt. Der Raum dient als Bühne für die Auf- und Abtritte der Figuren, ihre Interaktion und ihre Positionierung zueinander. Weniger als in den Autobiografien dient der Raum zur Darstellung von Figurencharakteristika. Vielmehr ist er die Bühne der ‚guten Gesellschaft‘ mit einer gewissen theatralen Funktion (tatsächlich ist das Theater eines der Hauptthemen der Habitués, und wenn die Salonnièren einmal den Salon verlassen, dann vornehmlich um ins Theater zu gehen). Das Betreten des Salons ist also ein Auftreten in der Öffentlichkeit und so ähnlich entwirft Fontane die Lesungen im Rahmen der literarischen Vereine in *Von Zwanzig bis Dreißig*. Diese haben ebenfalls einen theatralen Charakter, wenn der Lesende ins Scheinwerferlicht („an ein mit zwei Lichtern besetztes Tischchen“, GBA–Autobiogr. Werk, Bd. 3, 174) tritt, um seinen neuesten Text zu präsentieren und dem Urteil der anderen Vereinsmitglieder zu unterwerfen. Das Abhalten der Lesungen in Hinterzimmern von Cafés gibt dem Ganzen aber einen wesentlich abgeschlosseneren und unzugänglicheren Charakter als das ‚transparente‘ Zimmer der Carayons.[5]

Zuletzt noch eine Notiz zum Anekdotischen: Die Begebenheit vom realen Schach ist zur Zeit der literarischen Fiktionalisierung durch Fontane eine bekannte Anekdote.

---

5 Dazu gehören auch die Codes, die der „Tunnel“ nutzt: einen spezifischen Jargon sowie die „Necknamen, einen nom de guerre“ (GBA–Autobiogr. Werk, Bd. 3, 173), der jedem „Tunnel“-Mitglied gegeben wird.

In ihr kommen ebenfalls Anekdoten zum Einsatz, die vor allem das „Zeitbildliche“ (um den Begriff aus Fontanes *Kinderjahren* zu nutzen) darstellen sollen. Die plaudernden Habitués erzählen sich Anekdoten, mit denen sie politische Standpunkte vertreten, die die historischen Entwicklungen in der Folgezeit vorwegnehmen (Kofler 2001, 84–97). Es steht hier also weniger die biografisierende Funktion der Anekdote im Fokus als vielmehr die historiografische, die aber in Fontanes Autobiografien ebenfalls eine große Rolle spielt. Fontanes Vater erzählt schließlich nicht irgendwelche Anekdoten:

> Ja, Napoleon und die Marschälle!
> Das Wissen meines Vaters, nach dieser Seite hin, war geradezu stupend, und ich verwette mich, daß es damals keinen Historiker gab und auch jetzt nicht gibt, der, was französische Kriegs- und Personal-Anekdoten aus der Zeit von Marengo bis Waterloo angeht, auch nur entfernt imstande gewesen wäre, mit ihm in die Schranken zu treten. (AFA–Autobiogr. Schriften, Bd. 1, 102)

Die Anekdoten des Vaters beziehen sich also auf Zeithistorisches, Militärisches und explizit auf Napoleon, ebenso wie im Hause Carayon. Der Hang zum Monologisieren, der die Vater-Figur in Fontanes Autobiografie auszeichnet, findet sich im *Schach* in der Figur des Bülow wieder, der gelegentlich von Frau von Carayon gebremst wird. Diente Fontanes realer Vater als Vorlage für Bülow oder diente der fiktive Bülow zur Zeichnung des autobiografischen Vaters? Es zeigt sich also auch hier die Unentscheidbarkeit der ‚Herkunft‘ von Fontanes Erzählweise. Die Frage, was zuerst da war, die realen Salons und literarischen Vereine in Fontanes Leben, die als ‚Marmorsteinbruch‘ für *Schach* dienten und dann in den Autobiografien wieder Erwähnung finden, oder ob es doch umgekehrt ist und im *Schach* eine fiktionale Salonkultur zum ‚Marmorsteinbruch‘ für das autobiografische Leben wird, ist nicht beantwortbar. Leben und Werk sind in einem Maße miteinander verschlungen, das kein Vorher/Nachher erkennen lässt. Die literarischen Werke lassen sich damit ebenso als autofiktionale Anverwandlungen des Lebens lesen wie umgekehrt auch die Autobiografien als Verdichtungen von fiktionalem Erzählen und subjektivem Erleben gelten können.

Das mediale Dispositiv des Salons, als Raumkonfiguration des frühen 19. Jahrhunderts, wird im literarischen Text als Medium einer geselligen Öffentlichkeit entworfen und in der Autobiografie genutzt, um die problematische gesellschaftliche Position der Eltern zu inszenieren, aber auch um das autobiografische Ich als geselliges, vernetztes Subjekt zu erzählen, dessen reales Leben als ‚Marmorsteinbruch‘ für die literarische Welt gedient hat – sowohl in Bezug auf Figuren, Themen und Handlungsorte als auch in Bezug auf die in den literarischen und autobiografischen Texten eingesetzten Medien zur Herstellung des ‚Zeitbildlichen‘. Wie herum es ‚tatsächlich‘ war, ob das ‚Leben‘ dem fiktionalen Text diente, oder ob die Autobiografie dieses Verhältnis inszeniert, um die realistische Programmatik zu verbürgen, ist unentscheidbar. Die Poetik des Salons vernetzt nicht nur das Ich mit seinem sozialen Umfeld, mit dem es untrennbar verbunden erscheint, sie vernetzt auch Fontanes literarisches und autobiografisches Werk zu einem autofiktionalen Gesamtwerk.

Literatur

Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: C.H. Beck 1999.
Bachtin, Michail: Chronotopos. Berlin: Suhrkamp 2008.
Bauer, Matthias: Romanhafte Gedächtnisbildung. In: Günter Helmes, Marianne Polz (Hrsg.): Sprachbilder – Sprachbildung – Sprachhandeln. Festschrift für August Sladek. Siegen: Carl Böschen 2008, S. 17–22.
Berghaus, Stephan: Das topographische Ich. Zur räumlichen Dimension der Autobiographie in Goethes „Dichtung und Wahrheit". Würzburg: Königshausen & Neumann 2015.
Castells, Manuel: Der Aufstieg der Netzwerkgesellschaft. Teil 1 der Trilogie. Das Informationszeitalter. Opladen: Leske + Budrich 2001.
Dünne, Jörg/Moser, Christian: Allgemeine Einleitung. Automedialität. In: Dies. (Hrsg.): Automedialität. Subjektkonstitution in Schrift, Bild und neuen Medien. München: Fink 2008, S. 7–16.
Goldmann, Stefan: Topos und Erinnerung. Rahmenbedingungen der Autobiographie. In: Hans-Jürgen Schings (Hrsg.): Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert. Stuttgart: Metzler 1994, S. 660–675.
Gronemann, Claudia: Autofiction. In: Martina Wagner-Egelhaaf (Hrsg.): Handbook of Autobiography/ Autofiction. Berlin, Boston: De Gruyter 2019, S. 241–246.
Günzel, Stephan: 8. Medialer Raum: Bilder – Zeichen – Cyberspace. In: Ders. (Hrsg.): Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart, Weimar: Metzler 2010, S. 219–233.
Gutjahr, Ortrud: Einführung in den Bildungsroman. Darmstadt: Wiss. Buchges. 2007.
Habermas, Jürgen: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990.
Hädecke, Wolfgang: Theodor Fontane. München, Wien: Hanser 1998.
Hein, Jürgen: Anekdote. In: Walther Killy (Hrsg.): Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache. Bd. 13. Gütersloh: Bertelsmann 1992.
Jensen, Birgit A.: Auf der morschen Gartenschaukel: Kindheit als Problem bei Theodor Fontane. Amsterdam, Atlanta: Rodopi 1998.
Kant, Immanuel: Werke in zwölf Bänden, Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Bd. 3. Kritik der reinen Vernunft [1781]. Teil 1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1968.
Kofler, Peter: Die Anekdote im Roman bei Theodor Fontane: Schach von Wuthenow, Graf Petöfy, Frau Jenny Treibel. In: Elmar Locher (Hrsg.): Die kleinen Formen in der Moderne. Innsbruck u. a.: Edition Sturzflüge 2001, S. 79–101.
Lange, Katrin: Merkwürdige Geschichten. Anekdoten in Fontanes Kindheitsautobiographie *Meine Kinderjahre*, Geschichten und Geschichte. In: Hanna Delf von Wolzogen, Helmuth Nürnberger (Hrsg.): Theodor Fontane am Ende des Jahrhunderts. Bd. 3. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 77–86.
Liebrand, Claudia: Tod und Autobiographie. Fontanes „Meine Kinderjahre" und Canettis „Die gerettete Zunge". In: Hofmannsthal. Jahrbuch zur europäischen Moderne 2 (1994), S. 287–307.
Löw, Martina: Raumsoziologie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001.
McLuhan, Marshall/Fiore, Quentin: Das Medium ist die Massage. Ein Inventar medialer Effekte. Stuttgart: Tropen 2011.
Neumann, Bernd: Von Augustinus zu Facebook. Zur Geschichte und Theorie der Autobiographie. Würzburg: Königshausen & Neumann 2013.
Ottmers, Clemens: Rhetorik. Stuttgart, Weimar: Metzler 1996.
Reuter, Hans-Heinrich: Fontane. 2 Bde. Berlin: Verlag der Nation 1968.

Schabacher, Gabriele: Topik der Referenz. Theorie der Autobiographie, die Funktion ‚Gattung‘ und Roland Barthes’ „Über mich selbst“. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007.
Schneider, Manfred: Die erkaltete Herzensschrift. Der autobiographische Text im 20. Jahrhundert. München, Wien: Hanser 1986.
Schürmann, Uta: Tickende Gehäuseuhr, gefährliches Sofa. Interieurbeschreibungen in Fontanes Romanen. In: FBl. 85 (2008), S. 115–131.
Tholen, Georg Christoph: Die Zäsur der Medien. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002.
Vollers-Sauer, Elisabeth: Prosa des Lebensweges. Literarische Konfigurationen selbstbiographischen Erzählens am Ende des 18. und 19. Jahrhunderts. Stuttgart: M und P 1993.
Wagner-Egelhaaf, Martina: Goethes Einquartierungen. Zur autobiographischen Dimensionalität besetzter Räume. In: Salvatore Pisani, Elisabeth Oy-Marra (Hrsg.): Ein Haus wie ich. Die gebaute Autobiographie in der Moderne. Bielefeld: transcript 2014, S. 103–128.
Wehinger, Brunhilde: „Im Salon der Frau von Carayon“. Fontanes Blick zurück: Eine historische Fiktion der Salongeselligkeit um 1800“. In: Gertrud Lehnert, Brunhilde Wehinger (Hrsg.): Räume und Lebensstile im 18. Jahrhundert. Kunst-, Literatur-, Kulturgeschichte. Hannover: Wehrhahn 2014, S. 101–128.
Wilhelms, Kerstin: Von Dachböden und Mansarden. Topografien autobiografischer Kindheitsentwürfe bei Fontane und Dürrenmatt. In: Davide Giuriato, Philipp Hubmann, Mareike Schildmann (Hrsg.): Kindheit und Literatur. Konzepte – Poetik – Wissen. Freiburg i.Br., Berlin, Wien: Rombach Litterae 2018, S. 171–189.
Wilhelms, Kerstin: My Way. Der Chronotopos des Lebenswegs in der Autobiographie (Moritz, Fontane, Dürrenmatt und Facebook). Heidelberg: Winter 2017.
Wilhelmy, Petra: Der Berliner Salon im 19. Jahrhundert (1780–1914). Berlin, New York: De Gruyter 1989.
Wruck, Peter: Fontanes Berlin. Durchlebte, erfahrene und dargestellte Wirklichkeit. In: Ders. (Hrsg.): Literarisches Leben in Berlin 1871–1933. Berlin: Akademie Verlag 1987, S. 22–87.
Wülfing, Wolf: „Immer das eigentlich Menschliche“. Zum Anekdotischen bei Theodor Fontane. In: Roland Berbig (Hrsg.): Fontane als Biograph. Berlin, New York: De Gruyter 2010, S. 59–76.
Ziegler, Edda/Erler, Gotthard: Theodor Fontane. Lebensraum und Phantasiewelt. 2. Aufl. Berlin: Aufbau 1997.

IV Journal-Romane

Marcus Krause

In Verteidigung der Gesellschaft?

Zur Bildpolitik in Fontanes *Vor dem Sturm* und dem ‚deutschen Familienblatt' *Daheim*

Am 5. Januar 1878 veröffentlicht das Magazin *Daheim*, welches sich selbst mit dem Untertitel „Ein deutsches Familienblatt mit Illustrationen" beschreibt, den Beginn des Vordrucks von Fontanes erstem Roman *Vor dem Sturm*. Dieser Beginn erscheint allerdings in mehrfacher Hinsicht als ein verzögerter Beginn. Damit soll nicht auf die Biografie Fontanes und den Umstand angespielt werden, dass er seinen Debütroman erst im Alter von 58 Jahren veröffentlichte. Im Gegenteil: Die biografischen und werkpolitischen Hintergründe, die der späten Produktion und Veröffentlichung von *Vor dem Sturm* wie auch der Wahl der Zeitschrift als Publikationsort unterliegen, interessieren mich im Folgenden nicht. Damit möchte ich nicht andeuten, dass solche Hintergründe unwichtig wären. Vielmehr soll der Fokus nicht vom ursprünglichen Publikationskontext des Romans – den verschiedenen Ausgaben der Zeitschrift *Daheim* von der Nr. 14 bis zur Nr. 51 des Jahres 1878 – abgelenkt werden, weil sich nur so die zeitgenössische Lektüre- und Interpretationssituation zumindest andeutungsweise erschließen und die historische Medialität des Romantextes rekonstruieren lassen.

Auch soll dieser Fokus nicht davon ablenken, dass die Buchausgabe, die im November desselben Jahres in der Besserschen Buchhandlung, dem Verlag von Wilhelm Hertz, erschien, mit Blick auf die Textgestalt nicht nur die deutlich vollständigere Ausgabe ist, sondern auch hinsichtlich ihrer ästhetischen Komposition und Komplexität die eindeutig bessere. Die Differenz zwischen der Zeitschriften- und der Buchausgabe von *Vor dem Sturm* zeigt sich bereits in der peritextuellen Strukturierung des Romans, da sich die Aufteilung des Textes in vier Bände in der Zeitschriftenausgabe nicht findet; sie teilt den Text lediglich in 65 Kapitel auf, die nicht auf einer weiteren Ebene zusammengefasst und gegliedert werden. Deutlich gravierender als dieser Unterschied sind allerdings zahlreiche Streichungen, die von der Redaktion des *Daheim* an Fontanes Manuskript vorgenommen wurden, ohne dass Fontane darauf hätte reagieren können.[1] Infolge dieser Kürzungen gehen nämlich zahlreiche Anknüpfungen und Verbindungen zwischen Themen, Plotelementen und Figuren verloren, wodurch nicht nur literaturästhetische Reflexionen verloren gehen, die Inszenierung von Atmosphären gestört wird und manche Handlungen und Entscheidungen des Personals unmotiviert erscheinen, sondern auch historische Hintergründe (etwa die Bezüge zu anderen Kriegen) und ganze Themenkomplexe (wie das Verhältnis von Religion und Aberglauben) getilgt werden und die Komposition des

1 Eine tabellarische Übersicht über diese Kürzungen findet sich in: GBA–Erz. Werk, Bd. 1, S. 465–466.

https://doi.org/10.1515/9783110733235-015

Textes als ‚Vielheitsroman'[2] insgesamt geschwächt wird.[3] Man kann sich also der Aussage Roland Berbigs nur anschließen, der in seinem Aufsatz über die Differenzen zwischen der Manuskript-, der Zeitschriften- und der Buchfassung des Romans schreibt, die angedeuteten Kürzungen führten dazu, „daß zwischen Vorabdruck und Buch eine Kluft riß, die die beiden Publikationen als zwei unterschiedliche Texte zu behandeln zwingt." (Berbig 1999, 114) Anders als in Berbigs vergleichender Arbeit sollen im Folgenden weder die Wandlungen des Romantextes noch die im Hintergrund wirkenden biografischen Zusammenhänge analysiert werden, vielmehr soll der Roman im Kontext und als Bestandteil der Zeitschrift *Daheim* vorgestellt und die Zeitschriftenpublikation als eigenständiges Werk ernstgenommen werden. Sie stellt eine Lektüresituation eigenen Rechts dar und sollte nicht nur als Vorstufe eines in Buchform zu sich selbst kommenden Textes behandelt werden.

Es ist also nicht die semiotische Textform, die der (gestutzte) Roman bei seiner Erstveröffentlichung in der Zeitschrift aufweist, welche besonders interessant ist, auch wenn die Kürzungen durchaus Aufschluss über die Produktionsbedingungen und den Publikumsgeschmack des Jahres 1878 geben. Von Interesse ist vielmehr vor allem der mediale Kontext, in welchen die Zeitschrift *Daheim* den Roman bei seiner Erstveröffentlichung einbettet, weil er einen historischen Rezeptionszusammenhang erkennbar werden lässt, durch dessen Betrachtung sich viele der im Roman verhandelten Themen und Probleme auf ästhetische Vorstellungen und politische Positionen der 1870er Jahre beziehen und besser verstehen lassen. Man könnte sogar behaupten, dass der Vielheitsroman, den Fontane als Darstellung und Analyse seiner Zeit und seiner Gesellschaft konzipiert, sein Potenzial im Medium der Zeitschrift noch besser entfaltet als zwischen zwei Buchdeckeln. Während nämlich der Romantext in Buchform weitgehend von seiner Umwelt isoliert und auf sich selbst konzentriert präsentiert wird, steht er in der Zeitschrift im direkten Kontakt mit den Diskursen und Ideologien seiner Zeit, wodurch sich seine Analyse- und Kommentarfunktionen wenn nicht besser, so doch zumindest direkter erschließen und nachvollziehen lassen.

---

2 Seine Vorstellungen zum Vielheitsroman deutet Fontane im Briefwechsel mit Paul Heyse an: „Das größre dramatische Interesse, soviel räum ich ein, wird freilich immer den Erzählungen ‚mit *einem* Helden' verbleiben, aber auch der Vielheitsroman, mit all seinen Breiten und Hindernissen, mit seinen Porträtmassen und Episoden, wird sich dem Einheitsroman ebenbürtig – nicht an Wirkung, aber an Kunst – an die Seite stellen können, wenn er nur nicht willkürlich verfährt, vielmehr immer nur solche Retardierungen bringt, die, während sie momentan den Gesamtzweck zu vergessen scheinen, diesem recht eigentlich dienen. Nicht Du, sondern andre haben mir gesagt, daß der Roman schwach in der Komposition sei; ich glaube ganz aufrichtig, daß umgekehrt seine Stärke nach dieser Seite hin liegt." (FHey2, S. 133–134). Hierzu klassisch: Brinkmann 1977.

3 Das ist zeitgenössisch in vielen Fällen anders beurteilt worden, wie ein Blick in die Kritiken des Romans schnell verdeutlicht, so dass argumentiert werden könnte, dass die von der Redaktion vorgenommenen Kürzungen dem ästhetischen Geschmack des historischen Publikums sogar entgegenkommen.

1 Anfangen

Dies lässt sich bereits – um nun zur eingangs angesprochenen Verzögerung des Romanbeginns zurückzukehren – mit Blick auf die erste Seite der Zeitschrift und den dort abgedruckten Anfang von *Vor dem Sturm* andeuten (Abb. 1). Dieser Blick macht ersichtlich, dass sich der Romananfang schlicht deswegen verzögert, weil er nicht auch den Anfang des Heftes der Familienzeitschrift bildet.



Daheim

Ein deutsches Familienblatt mit Illustrationen.

Erscheint wöchentlich und ist durch alle Buchhandlungen und Postämter vierteljährlich für 2 Mark zu beziehen.
Kann im Wege des Buchhandels auch in Heften bezogen werden.

XIV. Jahrgang. Ausgegeben am 5. Januar 1878. Der Jahrgang läuft vom Oktober 1877 bis dahin 1878. 1878. № 14.

Zum neuen Jahre.

Ein Jahr entschwand, es war ein Jahr voll Gnaden.
O du, mein Volk, vergiß des Herren nicht!
Sein treuer Arm bewahrte dich vor Schaden,
Reich war der Tisch, an den er dich geladen,
Groß seine Huld und schonend sein Gericht.
In Frieden ruhten deines Landes Marken,
Des Krieges dumpfe Donner blieben fern,
Und sicher liegt dein Scepter in den starken,
Den sieggewohnten Händen des Monarchen:
O du, mein Volk, gedenke deines Herrn!

Ein Jahr entschwand — o wilde Flucht der Zeiten!
Wie strömt dahin das Leben Well' auf Well'!
Was suchest du am Ufer kurze Freuden?
Was schrecken dich vom Ufer kurze Leiden?
Schon reißt dich fort das rauschende Gefäll!
Der Erde Blüten sinken welkend nieder.
Empor, mein Herz! Dort sind die ew'gen Güter,
Dort ist das Ziel, dort winkt ein Stern!
Im Ewigen ist Friede der Gemüther.
O du, mein Volk, gedenke deines Herrn!

Ein Jahr beginnt, trüb dämmert es im Morgen,
Wer sagt dem ahnungsvollen Herzen an,
Welch ein Geschick in seinem Schoß verborgen?
Heilt es die alten, bringt es neue Sorgen?
Ist dornenvoll, ist friedvoll seine Bahn?
Getrost! Der Höchste sitzt im Regimente!
Sein ist der Segen, und Er segnet gern.
Daß sich Sein Vaterauge zu dir wende,
Daß Er am Tag der Noth dir Hilfe spende,
O du, mein Volk, gedenke deines Herrn!

Ein Jahr beginnt, Heil uns, die wir's erleben!
Uns schlägt zur Arbeit eine neue Frist.
Wohlan, frischauf! zu neuem Thun und Streben!
Es rege sich, wem Kunst und Kraft gegeben,
Es wirke fröhlich, wer im Lichte ist!
Und wenn die Pflichten schwer und sauer dünken,
So lerne dulden und zu hoffen lern'!
Wenn des Erfolges Sterne andern blinken,
Wenn müd' im Kampfe dir die Hände sinken,
O du, mein Herz, gedenke deines Herrn!

Karl Hackenschmidt.

Vor dem Sturm.

Nachdruck verboten.
Ges. v. 11./VI. 70.

Historischer Roman von Theodor Fontane.

I. Heiligabend.

Es war Weihnachten 1812, heiliger Abend. Einzelne Schneeflocken fielen und legten sich auf die weiße Decke, die schon seit Tagen in den Straßen der Hauptstadt lag. Die Laternen, die an lang ausgespannten Ketten hingen, gaben nur spärliches Licht; in den Häusern aber wurde es von Minute zu Minute heller und der „heilige Christ", der hier und dort schon einzuziehen begann, warf seinen Glanz auch in das draußen liegende Dunkel.

So war es auch in der Klosterstraße. Die „Singuhr" der Parochialkirche setzte eben ein, um die ersten Takte ihres Liedes zu spielen, als ein Schlitten aus dem Gasthof zum grünen Baum herausfuhr und gleich darauf schräg gegenüber vor einem zweistöckigen Hause hielt, dessen hohes Dach noch

XIV. Jahrgang. 14. b.

Abb. 1: Verzögerte Anfänge – *Vor dem Sturm* im ‚deutschen Familienblatt' *Daheim*.

Die Zeitschrift wird nämlich nach dem Titelblock von einem Gedicht mit dem zur Erscheinungszeit passenden Titel „Zum neuen Jahre“ eröffnet. Prototypisch spiegelt das Gedicht die nationalkonservative Ideologie wider, von der die meisten Beiträge des Familienblattes durchdrungen sind (und die auch viele Figuren von Fontanes Roman geprägt hat). In geradezu blasphemischer Weise überblendet das Gedicht des protestantischen Pfarrers und Theologen Karl Hackenschmidt Religion und Politik, indem der Begriff des ‚Herrn‘ und die diesem zugewiesenen Attribute sowohl auf den preußischen Souverän als auch auf Gott bezogen werden können bzw. indem stellenweise unklar bleibt, ob von dem irdischen oder dem himmlischen Herrscher die Rede ist. So lässt die erste Hälfte der ersten Strophe vermuten, dass von Gott die Rede ist, wenn es dort heißt: „Ein Jahr entschwand, es war ein Jahr voll Gnaden. / O du, mein Volk, vergiß des Herren nicht! / Sein treuer Arm bewahrte dich vor Schaden, / Reich war der Tisch, an den er dich geladen, / Groß seine Huld und schonend sein Gericht.“ (*Daheim* XIV/14 [5. Januar 1878], 217) Die zweite Hälfte der Strophe macht demgegenüber deutlich, dass mit dem Volk die nationale Gemeinschaft und mit dem Arm konkret derjenige des deutschen Kaisers angesprochen ist, denn sie fährt fort: „In Frieden ruhten deines Landes Marken, / Des Krieges dumpfe Donner blieben fern, / Und sicher liegt dein Scepter in den starken, / Den sieggewohnten Händen des Monarchen: / O du, mein Volk, gedenke deines Herrn!“ (*Daheim* XIV/14 [5. Januar 1878], 217)

Es ist von merkwürdiger Ironie, wie genau dieses Gedicht, mit welchem *Daheim* das neue Jahr für seine Leserschaft eröffnet, jene Gesinnung verkörpert, gegen die Fontane in einer vielzitierten Stelle des Briefes an Wilhelm Hertz vom 24. November 1878 wettert und von der er seinen Erstling *Vor dem Sturm* in aller Schärfe absetzt. Fontane erklärt in dem Brief nämlich, sein Buch sei „voll Haß gegen die ‚blaue Kornblume‘ und gegen ‚Mit Gott für König und Vaterland‘, will sagen gegen die Phrasenhaftigkeit und Carikatur jener Dreiheit.“[4] (FHer, 198) Da es kaum aus anderem als aus Phrasen besteht, kann das Gedicht „Zum neuen Jahre“ auch kaum anders als eine solche Karikatur erscheinen. Man kann also sagen, dass in dem Text, der Fontanes Romanauftakt vorangeht, ja der ihn gewissermaßen einleitet, genau jene schlichte Identifikation von Gott, König und Vaterland gefeiert wird, an deren Problematisierung und Ausdifferenzierung sich *Vor dem Sturm* unter anderem abarbeiten wird.[5]

Nach diesem ersten Aufschub, den das vaterländische Gedicht im äußeren Umfeld des Romans erzeugt, gibt sich eine weitere Verspätung innerhalb des Romans

4 Dass Fontane das Wort ‚Haß‘ wählt, ist sicherlich übertrieben und suggeriert eine Eindeutigkeit der Kritik an verfehltem Patriotismus, die der komplexen Gemengelage des ‚Vielheitsromans‘ und den verschiedenen Positionen des Personals in keiner Weise gerecht wird. Vgl. hierzu ausführlicher Wünsch 2002 und Keiler 1991.

5 Dass „Vorwärts mit Gott für König und Vaterland“ der Wahlspruch von Fontanes früherem Arbeitgeber, der *Kreuz-Zeitung*, war, sei hier nur am Rande vermerkt, ist aber insofern von Interesse, als dieser Bezug verdeutlicht, dass Fontane als intimem Kenner der deutschen Presselandschaft selbstverständlich nur allzu bewusst war, welches ideologische Programm das Wochenblatt *Daheim* propagierte und in welch kritischem Verhältnis sein erster Roman zu dieser Ideologie stand.

zu lesen, und zwar gleich zu Beginn, wenn der erste Satz erläutert: „Es war Weihnachten 1812, Heiliger Abend." (*Daheim* XIV/14 [5. Januar 1878], 217) Nicht nur wird der Roman mit der Jahresangabe als historischer gekennzeichnet und im Vorfeld der Befreiungskriege verortet, der Verweis auf den Heiligen Abend stellt auch einen eindeutigen Bezug zur Publikationszeit der Zeitschrift *Daheim* dar: Fontanes Roman erscheint in der Zeitschrift knapp zwei Wochen nach Weihnachten. Er erscheint also etwas zu spät, um genau zu derselben Zeit zu spielen, in der das Heft erschienen ist, aber noch früh genug, um an die festliche Stimmung anknüpfen zu können. Und eine solche Anknüpfung geht bei der Lektüre der späteren Buchveröffentlichung des Romans natürlich verloren bzw. stellt sich nur zufällig dann ein, wenn die saisonale Lektüresituation der Jahreszeit der Romanhandlung entspricht. Man darf aber vermuten, dass die Wahl des winterlichen Veröffentlichungstermins genauso wenig zufällig gewesen ist wie die Wahl des Weihnachtsfestes als Romanbeginn. Wie dem auch sei, konkret nachvollziehbar ist, wie wichtig eine solche festliche Stimmung dem konservativen Familienblatt war. Dies lässt sich mit einem Blick auf die sogenannte Weihnachtsnummer veranschaulichen, die zwei Hefte vor der Ausgabe, die Fontanes Debüt enthält, ausgeliefert wurde. Anhand dieser Nummer lässt sich auch sehr gut das politische Profil des *Daheim* charakterisieren. Bevor ich zu Fontanes *Vor dem Sturm* und seinem Verhältnis zu seinem Erstpublikationsort zurückkehre, möchte ich kurz dieses Profil etwas näher ausleuchten, weil nur so die ästhetischen und ideologischen Unterschiede von Fontanes Roman zu diesem Hintergrund hervortreten können.

2 Die Familienzeitschrift *Daheim* und ihre Ideologie

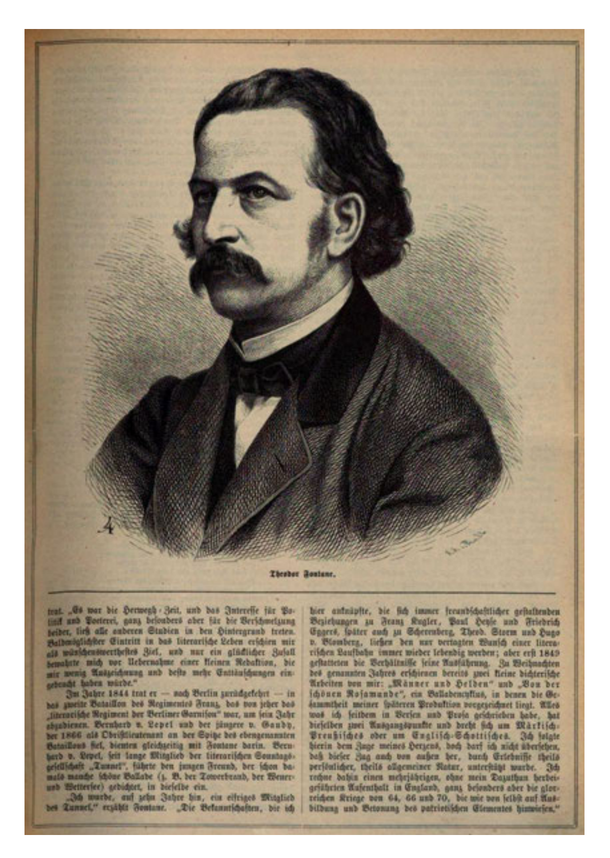
Zum allgemeinen Hintergrund der Zeitschrift sei bemerkt,[6] dass sie 1864 erstmals erschien und von ihrem Herausgeber August Klasing wie auch den von ihm bestellten Redakteuren als dezidiert preußisch-protestantisches Gegenprojekt zur ‚allzu liberalen' *Gartenlaube* verstanden wurde.[7] Dieser Bezug zur *Gartenlaube* schlägt sich nicht nur in einer Vielzahl von (teils auch farbigen) Abbildungen nieder, sondern auch darin, dass die Struktur der Rubriken nahezu vollständig von der *Gartenlaube* übernommen wird. Diese Rubriken lauten: „Erzählungen und Novellen", „Gedichte", „Geschichts- und Zeitbilder", „Literatur- und Lebensbilder", „Skizzen aus Heimat und Fremde", wobei die Grenzen zwischen den drei letztgenannten Sektionen sehr beliebig sind und man durchgehend um Anschaulichkeit der Darstellung bemüht ist, welche in dem Begriff des Bildes bzw. der Skizze annonciert wird. Gegenüber diesen literarisch-essayistischen Rubriken sind die beiden populärwissenschaftli-

6 Eine gute Übersicht über den Zeitschriftenmarkt des Kaiserreichs findet sich bei Graf 2003.
7 Die Geschichte des *Daheim* sowie die politischen Motivationen seiner Gründung schildert ausführlich Barth 1970.

chen Sektionen „Naturwissenschaftliches und Medizinisches" sowie „Soziales und Volkswirtschaftliches" sowohl mit Blick auf die einzelnen Hefte als auch auf den gesamten Jahrgang deutlich unterrepräsentiert. Die neben den Illustrationen letzten beiden Rubriken „Verschiedenes" und „Am Familientische" schließlich versammeln vor allem kleinere miszellane Formen, die sich nicht eindeutig in eine der anderen Rubriken einordnen lassen. Dass sich diese Rubriken allesamt zunächst eher unpolitisch bzw. politisch unauffällig präsentieren, entspricht der grundsätzlichen programmatischen Ausrichtung der Zeitschrift, die zwar eindeutig ein ideologisches Ziel verfolgt, ihre politische Agenda aber unter dem Mantel der Unterhaltung der ganzen (deutschen) Familie und einer christlichen Gesinnung bedeckt zu halten sucht. Diese Gesinnung ist allerdings in nicht unerheblichem Maße mit dezidiert politischen Vorstellungen angereichert: „Mit der protestantischen Ethik verbanden sich im *Daheim* Begriffe wie ‚Zucht', ‚Vaterland' und ‚Sitte', die den deutsch-nationalistischen Aspekt unterstrichen." (Graf 2003, 436) Schlaglichtartig publik wurde diese Agenda bereits recht früh durch die sogenannte Roon-Affäre, benannt nach dem preußischen Kriegsminister, Vertrauten Bismarcks und späteren Ministerpräsidenten Albrecht von Roon. Dieser lobte 1864 die Tendenz des Blattes in einer Verfügung und empfahl sie allen Militärs zur Lektüre. Das Bekanntwerden dieser und weiterer Empfehlungen bzw. Unterstützungsleistungen aus den preußischen Ministerien entblößte die ideologischen (und wirtschaftlichen) Verbindungen zwischen Zeitschrift und Staatsapparat allzu deutlich und beeinträchtigte den Verkaufserfolg des Blattes auch dadurch, dass prominente Autoren wie Friedrich Gerstäcker oder Julius Rodenberg ihre Tätigkeit für die Zeitschrift einstellten. Wie diese Affäre außerhalb der mit der Zeitschrift involvierten politischen Kreise wahrgenommen wurde, lässt sich mit einem Blick in den *Kladderadatsch* illustrieren. Das ‚humoristisch-satirische Wochenblatt' macht sich in den Winterausgaben des Jahres 1864 nämlich gleich mehrfach über die Einflussnahme der Regierungskreise lustig. Wie prominent die Affäre zu dieser Zeit war, zeigt sich daran, dass der *Kladderadatsch* sie am 13. November und am 4. Dezember sogleich auf seiner Titelseite thematisiert. Unter dem Titel „Daheimliches" druckt das Satireblatt im November auch ein kurzes Gedicht ab, welches die Angelegenheit prägnant zusammenfasst: „Ein *König* redigirt *‚Daheim'*, / Ein *Kriegsminister* ‚stellt anheim', / Darauf zu abonniren. / Ein Blatt mit solchem Redacteur / Und *so vornehmem Colporteur*, das muß ja wohl floriren!" (*Kladderadatsch*, Nr. 53 [13. November 1864], 211)

Da die Ausrichtung und die Abhängigkeiten der Familienzeitschrift *Daheim* derart prominent in der Öffentlichkeit diskutiert wurden, ist davon auszugehen, dass Fontane als Kenner des Pressewesens seiner Zeit die ideologische Festlegung der Zeitschrift nur allzu deutlich vor Augen stand. Und diese Eindeutigkeit mag einer der Gründe dafür gewesen sein, dass Fontane eine Zusammenarbeit mit dem Magazin zunächst mehrfach ablehnte,[8] bevor er 1877 den Abschnitt „Kloster Chorin" aus seinen

8 Vgl. hierzu ausführlicher Berbig und Hartz 2000, 203.



Theodor Fontane.

trat. „Es war die Herwegh-Zeit, und das Interesse für Politik und Poeterei, ganz besonders aber für die Verschmelzung beider, ließ alle anderen Studien in den Hintergrund treten. Baldmöglichster Eintritt in das literarische Leben erschien mir als wünschenswerthestes Ziel, und nur ein glücklicher Zufall bewahrte mich vor Uebernahme einer kleinen Redaktion, die mir wenig Auszeichnung und desto mehr Enttäuschungen eingebracht haben würde."

Im Jahre 1844 trat er — nach Berlin zurückgekehrt — in das zweite Bataillon des Regimentes Franz, das von jeher das „literarische Regiment der Berliner Garnison" war, um sein Jahr abzudienen. Bernhard v. Lepel und der jüngere v. Gaudy, der 1866 als Obristlieutenant an der Spitze des ebengenannten Bataillons fiel, dienten gleichzeitig mit Fontane darin. Bernhard v. Lepel, seit lange Mitglied der literarischen Sonntagsgesellschaft „Tunnel", führte den jungen Freund, der schon damals manche schöne Ballade (z. B. der Towerbrand, der Wenern- und Wettersee) gedichtet, in dieselbe ein.

„Ich wurde, auf zehn Jahre hin, ein eifriges Mitglied des Tunnel," erzählt Fontane. „Die Bekanntschaften, die ich hier anknüpfte, die sich immer freundschaftlicher gestaltenden Beziehungen zu Franz Kugler, Paul Heyse und Friedrich Eggers, später auch zu Scherenberg, Theod. Storm und Hugo v. Blomberg, ließen den nur vertagten Wunsch einer literarischen Laufbahn immer wieder lebendig werden; aber erst 1849 gestatteten die Verhältnisse seine Ausführung. Zu Weihnachten des genannten Jahres erschienen bereits zwei kleine dichterische Arbeiten von mir: „Männer und Helden" und „Von der schönen Rosamunde", ein Balladencyklus, in denen die Gesammtheit meiner späteren Produktion vorgezeichnet liegt. Alles was ich seitdem in Versen und Prosa geschrieben habe, hat dieselben zwei Ausgangspunkte und dreht sich um Märkisch-Preußisches oder um Englisch-Schottisches. Ich folgte hierin dem Zuge meines Herzens, doch darf ich nicht übersehen, daß dieser Zug auch von außen her, durch Erlebnisse theils persönlicher, theils allgemeiner Natur, unterstützt wurde. Ich rechne dahin einen mehrjährigen, ohne mein Dazuthun herbeigeführten Aufenthalt in England, ganz besonders aber die glorreichen Kriege von 64, 66 und 70, die wie von selbst auf Ausbildung und Betonung des patriotischen Elementes hinwiesen."

Abb. 2: Fontane wird als der ‚Sänger der Mark' gefeiert (1875).

Wanderungen in *Daheim* veröffentlichte. Dazu, dass Fontane sich hierzu und ein Jahr später zum Vorabdruck seines Romanerstlings in *Daheim* entschloss, hat sicherlich auch beigetragen, dass das Familienblatt ihm 1875 ein längeres und durchweg positives Porträt gewidmet hatte. Das Porträt (Abb. 2) erschien am 6. Februar 1875 unter dem elegischen Titel „Theodor Fontane, Sänger der Mark". Gewissermaßen vorbereitet wurde es von dem Artikel „Auf märkischen Adelssitzen" im Dezember 1874, der als ein recht deutliches Werben um Fontane als Autor und eine Werbung für seine *Wanderungen* verstanden werden kann: Der Text stellt nämlich eine Nacherzählung einzelner Teile von Fontanes *Die Grafschaft Ruppin* dar, was nicht nur freimütig zugegeben, sondern auch dazu genutzt wird, den ‚eigentlichen' Autor in den höchsten Tönen zu loben: „Wir haben wenig Bücher in neuer Zeit mit solchem Genusse gelesen, wie dieses, und uns selten so erfreut an meisterhaften Darstellungen der Landschaft und Geschichte, der Sitten und Charaktere. Bunt, mannigfaltig und wechselnd gehen die Bilder an uns vorüber, aber allzeit fesselnd und in schöner Form." (König 1874, 174)

Das von dem Herausgeber der Zeitschrift, Robert König, verfasste Porträt Fontanes ist nicht nur ebenso voll des Lobes, sondern illustriert auch recht gut, welche Gesinnung die Familienzeitschrift *Daheim* propagiert, da es Fontane in einer Weise

darstellt, welche den politischen und ideologischen Vorlieben der Zeitschrift nur allzu deutlich entspricht. Dies zeigt sich bereits im Titel „Sänger der Mark“, der Fontane als Heimatdichter stilisiert. In dem dreiseitigen Text wird dementsprechend die Heimatverbundenheit Fontanes mehrfach betont. Einen zweiten Schwerpunkt bilden seine Militärerfahrungen, die Gelegenheit geben, Fontane als preußischen Patrioten zu charakterisieren. Dieser Darstellung entsprechen schließlich auch die Auswahl und die Kommentierung der in dem Porträt präsentierten Gedichte Fontanes. So sind die „märkisch-preußischen Poesien“ (König 1875, 303) natürlich den sich an den englischen Kulturkreis anlehnenden Balladen überlegen und vor allem die Gedichtsammlung *Männer und Helden* ist ganz im Sinne der Zeitschrift, obwohl sie bereits 1850 erschienen ist. Diese sei nämlich durch ein „Feststehen und strammes Dahinschreiten“ gekennzeichnet, dem die Weise, in der die preußischen Berühmtheiten in den Gedichten präsentiert werden, vollends entspricht: „da treten sie alle auf, als lebten sie noch in der Vollkraft ihres Heldenthums“ (König 1875, 303). In diese Bewunderung des preußischen Patriotismus ordnen sich auch die letzten drei Gedichte ein, die vom Porträt besonders hervorgehoben und zitiert werden: nämlich der „Kaiser Blanchebart“, der allerdings wegen seiner „undeutsche[n], schlecht klingende[n] Wortbildung“ ein wenig gerügt wird, der „Tag von Düppel“, der „in schlichtem Selbstbewußtsein, aber ohne jede ruhmsüchtige Ueberhebung die Thaten unserer Heere preist“, und schließlich das Gedicht „Einzug (16. Juni 1871)“, von dem das Familienblatt *Daheim* so begeistert ist, dass es die letzten vier Strophen vollständig zitiert.

3 Von der Bildpolitik im ‚deutschen Familienblatt' *Daheim*

So zeigt sich auch bzw. gerade an eher unverdächtigen Textsorten wie dem Dichterporträt, dass die dem Magazin zugrunde gelegte konservativ-patriotische, sich deutlich ins Reaktionär-Nationalistische neigende Ideologie, die sich durch die Roon-Affäre bereits bei der Gründung des Magazins in ungewollter Klarheit offenbarte, nie aufgegeben wurde und die Zeitschrift auch noch in den späten 1870er Jahren prägte. Wie sehr diese Ideologie alle Bereiche der Zeitschrift erfasste, also keineswegs nur die explizit geäußerten politischen Vorstellungen des Blattes, die allerdings mehr als zahlreich sind, zeigt sich besonders prägnant an den Stichen und Illustrationen sowie den Text/Bild-Konstellationen der Zeitschrift, und zwar insbesondere an solchen, die zunächst eigentlich unverdächtig erscheinen. Dies sei im Folgenden durch die Weihnachtsnummer des Jahres 1877 verdeutlicht, da sich dieses Heft zum einen vordergründig unpolitisch gibt und zum anderen in thematischer Verbindung zu der weihnachtlichen Szenerie steht, mit welcher *Vor dem Sturm* zwei Nummern später beginnt. Die festliche Atmosphäre, welche die ersten Kapitel des Romans kennzeichnet, findet für die Leserinnen und Leser des *Daheim* also nicht nur darin eine Korrespondenz,

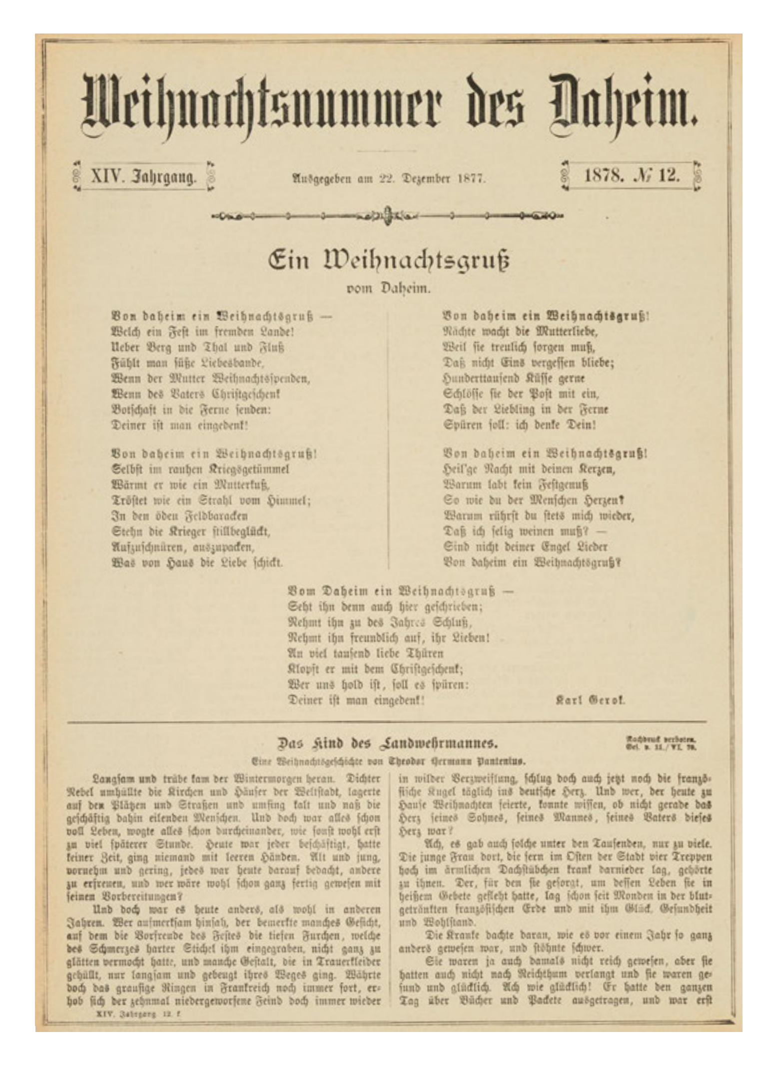
dass der Roman kurz nach der Weihnachtszeit abgedruckt wird, sondern auch darin, dass das ‚deutsche Familienblatt' das Fest explizit thematisiert und in seine Ideologie einzubinden bzw. für diese nutzbar zu machen sucht. Folgt man Roland Barthes' Überlegungen zum Mythos in der Moderne, ist es kaum ein Zufall, dass sich das ‚deutsche Familienblatt' so intensiv um die Familie, ihre ‚Werte' und das Weihnachtsfest als Symbol familiärer Wertvorstellungen bemüht, sind beide – Weihnachten und Familie – doch die perfekten Vehikel dafür, um politische Überzeugungen als solche zu maskieren und als selbstverständliche ‚Naturgegebenheiten' darzustellen, die keiner Diskussion bedürfen. Die Art und Weise, wie das Magazin ‚die Familie' und ‚das Daheim' für seine ideologischen Kämpfe instrumentalisiert, entspricht präzise dem, was Barthes als Mythos beschreibt, denn

> der Mythos [hat] die Aufgabe [...], eine historische Intention in Natur, etwas Zufälliges in Ewiges zu begründen. Nichts anderes ist das Verfahren der bürgerlichen Ideologie. Wenn unsere Gesellschaft objektiv das bevorzugte Feld mythischer Bedeutungen ist, so deshalb, weil der Mythos – formal betrachtet – das geeignetste Mittel ist, jene ideologische Umkehrung zu vollziehen, die für sie bestimmend ist: Auf allen Ebenen der menschlichen Kommunikation bewirkt der Mythos die Verkehrung von *Antinatur* in Pseudonatur. (Barthes 2010, 294–295)

Und tatsächlich hätte die Weihnachtsausgabe des Magazins kaum ‚natürlicher' und politisch harmloser eröffnet werden können als mit dem in Farbe gedruckten Bild (Abb. 3), welches Mutter und Kleinkind in Interaktion mit dem festlichen Weihnachtsbaum zeigt.



Abb. 3: Weihnachtsidylle daheim.



Weihnachtsnummer des Daheim.

XIV. Jahrgang. Ausgegeben am 22. Dezember 1877. 1878. № 12.

Ein Weihnachtsgruß

vom Daheim.

Von daheim ein Weihnachtsgruß —
Welch ein Fest im fremden Lande!
Ueber Berg und Thal und Fluß
Fühlt man süße Liebesbande,
Wenn der Mutter Weihnachtsspenden,
Wenn des Vaters Christgeschenk
Botschaft in die Ferne senden:
Deiner ist man eingedenk!

Von daheim ein Weihnachtsgruß!
Selbst im rauhen Kriegsgetümmel
Wärmt er wie ein Mutterkuß,
Tröstet wie ein Strahl vom Himmel;
In den öden Feldbaracken
Stehn die Krieger stillbeglückt,
Aufzuschnüren, auszupacken,
Was von Haus die Liebe schickt.

Von daheim ein Weihnachtsgruß!
Nächte wacht die Mutterliebe,
Weil sie treulich sorgen muß,
Daß nicht Eins vergessen bliebe;
Hunderttausend Küsse gerne
Schlösse sie der Post mit ein,
Daß der Liebling in der Ferne
Spüren soll: ich denke Dein!

Von daheim ein Weihnachtsgruß!
Heil'ge Nacht mit deinen Kerzen,
Warum labt kein Festgenuß
So wie du der Menschen Herzen?
Warum rührst du stets mich wieder,
Daß ich selig weinen muß? —
Sind nicht deiner Engel Lieder
Von daheim ein Weihnachtsgruß?

Vom Daheim ein Weihnachtsgruß —
Seht ihn denn auch hier geschrieben;
Nehmt ihn zu des Jahres Schluß,
Nehmt ihn freundlich auf, ihr Lieben!
An viel tausend liebe Thüren
Klopft er mit dem Christgeschenk;
Wer uns hold ist, soll es spüren:
Deiner ist man eingedenk!

Karl Gerok.

Das Kind des Landwehrmannes.

Eine Weihnachtsgeschichte von Theodor Hermann Pantenius.

Langsam und trübe kam der Wintermorgen heran. Dichter Nebel umhüllte die Kirchen und Häuser der Weltstadt, lagerte auf den Plätzen und Straßen und umfing kalt und naß die geschäftig dahin eilenden Menschen. Und doch war alles schon voll Leben, wogte alles schon durcheinander, wie sonst wohl erst zu viel späterer Stunde. Heute war jeder beschäftigt, hatte keiner Zeit, ging niemand mit leeren Händen. Alt und jung, vornehm und gering, jedes war heute darauf bedacht, andere zu erfreuen, und wer wäre wohl schon ganz fertig gewesen mit seinen Vorbereitungen?

Und doch war es heute anders, als wohl in anderen Jahren. Wer aufmerksam hinsah, der bemerkte manches Gesicht, auf dem die Vorfreude des Festes die tiefen Furchen, welche des Schmerzes harter Stichel ihm eingegraben, nicht ganz zu glätten vermocht hatte, und manche Gestalt, die in Trauerkleider gehüllt, nur langsam und gebeugt ihres Weges ging. Währte doch das grausige Ringen in Frankreich noch immer fort, erhob sich der zehnmal niedergeworfene Feind doch immer wieder in wilder Verzweiflung, schlug doch auch jetzt noch die französische Kugel täglich ins deutsche Herz. Und wer, der heute zu Hause Weihnachten feierte, konnte wissen, ob nicht gerade das Herz seines Sohnes, seines Mannes, seines Vaters dieses Herz war?

Ach, es gab auch solche unter den Tausenden, nur zu viele. Die junge Frau dort, die fern im Osten der Stadt vier Treppen hoch im ärmlichen Dachstübchen krank darnieder lag, gehörte zu ihnen. Der, für den sie gesorgt, um dessen Leben sie in heißem Gebete gefleht hatte, lag schon seit Monden in der blutgetränkten französischen Erde und mit ihm Glück, Gesundheit und Wohlstand.

Die Kranke dachte daran, wie es vor einem Jahr so ganz anders gewesen war, und stöhnte schwer.

Sie waren ja auch damals nicht reich gewesen, aber sie hatten auch nicht nach Reichthum verlangt und sie waren gesund und glücklich. Ach wie glücklich! Er hatte den ganzen Tag über Bücher und Packete ausgetragen, und war erst

XIV. Jahrgang. 12. f.

Abb. 4: Militarisierung des Weihnachtsfestes.

Deutlich weniger harmlos gestaltet sich aber sogleich der Weihnachtsgruß, mit dem die Ausgabe nach dem Titelblatt aufgemacht wird (Abb. 4).

Indem das Gedicht mit der Doppeldeutigkeit des Wortes „daheim“ in Kleinschreibung als Bezeichnung des Heims bzw. der Heimat einerseits und in Großschreibung als Titel der Zeitschrift andererseits spielt, verweist es auf das eigene Selbstverständnis, gemäß dem es sich als ideologisches Zuhause für die deutsche Familie versteht. Dass diese „imagined community“ sich stets in Analogie zum Vaterland inszeniert und diese Inszenierung in vielen Artikeln auch in Abgrenzung von fremden Kulturen geschieht, ist das eine. Etwas anderes aber ist, dass selbst der Weihnachtsgruß des Jahres 1877, einer Zeit also, in der das Reich gar keine größeren Kriegshandlungen ausführt, nicht

ohne Bezug auf den brachialsten Militarismus auskommen zu können glaubt: „Von daheim ein Weihnachtsgruß! / Selbst im rauhen Kriegsgetümmel / Wärmt er wie ein Mutterkuß, / Tröstets wie ein Strahl vom Himmel; / In den öden Feldbaracken / Stehn die Krieger stillbeglückt, / Aufzuschnüren, auszupacken, / Was von Haus die Liebe schickt." (*Daheim* XIV/12 [22. Dezember 1877: Weihnachtsnummer des *Daheim*], 178)

In ein vergleichbar militaristisches Horn bläst auch der nächste Beitrag von Theodor Hermann Pantenius, seit 1877 Mitherausgeber der Zeitschrift. Unter dem Titel *Das Kind des Landwehrmannes* berichtet seine Erzählung von einer andachtsvollen Familienidylle, die dadurch entsteht, dass ein kinderloses Ehepaar genau am Heiligen Abend endlich das Kind bei sich aufnehmen kann, welches es sich so lange gewünscht hat. Dass dieses Kind nur deswegen zur Familie gelangt, weil seine Mutter kurz zuvor an einer Krankheit und sein Vater – der Landwehrmann des Titels – im Deutsch-Französischen Krieg gestorben ist, stört in der auktorialen Wahrnehmung der Erzählung die Idylle nicht im Geringsten. Die moralische Schönheit der ‚Weihnachtsgeschichte' scheint merkwürdigerweise aus Sicht des Erzählers durch das Unglück, welches das Kind zur Vollwaise gemacht hat, vielmehr noch verstärkt, weil es beweist, dass das deutsche Volk sich stets um seine Kriegsopfer und auch um ihre Familien kümmert. Viele weitere Beispiele für die politische Stoßrichtung ließen sich auch aus den anderen Texten der Weihnachtsausgabe herbeizitieren, ich möchte die kurze Rekonstruktion der *Heimat*-Ideologie aber mit zwei Bildern abschließen. Bei diesen handelt es sich zum einen um folgende Zeichnung, die ohne Bezug zu einem Text über dem Titel „Auch eine Weihnachtsgabe" (Abb. 5) abgedruckt ist und von Berthold Woltze stammt, der auch für die *Gartenlaube* zahlreiche Illustrationen herstellte.

Den Mittelpunkt der Zeichnung bildet ein preußischer Soldat, von dem man aufgrund des Wachhauses am linken Rand vermuten darf, dass er vor dem hell erleuchteten Haus Posten bezogen hat. In den weihnachtlichen Gefühlsreigen integriert werden soll der Soldat zum einen durch die Gabe eines heißen Getränkes von der rechten Seite und zum anderen durch die Blicke der links um ihn stehenden Kinder, von denen nicht klar ist, ob sie angesichts des preußischen Militärs oder wegen der bevorstehenden Bescherung so beglückt dreinschauen. Zum anderen verlängern die dem Beitrag mit dem Titel „Die Spielsachen unter dem Weihnachtsbaum" eingefügten Illustrationen diese Überblendung von Weihnachten und Militär bis auf die Ebene der Kindergeschenke (Abb. 6).

Zu den abgebildeten Soldaten findet sich im Text folgender – sich recht eindeutig positionierender – Kommentar:

> Die Bleisoldaten! Einem Sozialdemokraten dreht sich gewiß bei ihrem Anblick das Herz im Leibe um und er stellt gewiß lieber seinen Kindern eine Guillotine auf den Weihnachtstisch als die verthierten Söldner. Die Lust am Soldatenspiel ist aber allen Knaben angeboren [...] Und so greift denn der zukünftige Vaterlandsvertheidiger zu den prächtig geschmückten, farbenreichen Soldaten, an denen er seine Phantasie erregt, mit denen er die Schlachten des großen Krieges 1870 wiederholt und an denen er auch seine Vaterlandsliebe weiter bildet. (*Daheim* XIV/12 [22. Dezember 1877: Weihnachtsnummer des *Daheim*], 197)



Auch eine Weihnachtsgabe. Originalzeichnung von B. Woltze.

Abb. 5: Das Militär feiert mit.



196

emporgearbeitet. Berlin wird in der vorliegenden Branche durch eine großartige Firma (G. Söhlke) vertreten, welche von 100 Arbeitern nur ganz feine Artikel herstellen läßt. Ein weiteres Hauptcentrum ist Sonneberg im Thüringerwalde. Es sind erst dreißig und einige Jahre verflossen, daß in jener rauhen Gebirgsgegend mit der Fabrikation von Spielwaaren in bescheidenem Maße begonnen worden ist. Jetzt bestehen in Sonneberg allein gegen 30 Firmen, die diesen Industriezweig cultiviren und hierdurch einen jährlichen Umsatz von fünfzehn Millionen Mark erzielen. Die hauptsächlichsten Artikel sind Schreipuppen, Puppenbälge, Papiermaché-thiere, Fuhrwerke. Diese Waaren werden meist in der Umgebung Sonnebergs durch kleinere Arbeiter angefertigt und den Kaufleuten überbracht, welche dieselben alsdann verpacken lassen und den Verkauf besorgen. Wie großartig diese Industrie ist, erkennt man daraus, daß 1871 auf der Werrabahn 453,000 Centner Spielwaaren hin und her gingen. Kennzeichnet dies nach einer Richtung die Masse, so genüge es, um die Vielseitigkeit der Industrie begreiflich zu machen, zu sagen, daß Sonneberger Kaufleute ihren Reisenden Musterbücher mitgeben, die bis 16,000 verschiedene Nummern enthalten. In der kleinen Stadt gibt es aber auch viel weitgereiste Leute, welche die Welt kennen, die in den Nord- und Ostseehäfen, in England und Frankreich, in den skandinavischen und amerikanischen Ländern ihre Geschäfte und Zweigniederlassungen haben. In der Nähe von Sonneberg, bei Steinach, ist die Griffel- und Schiefertafelfabrikation zu Hause und auch die allbekannten Marbel (Schusser, Klicker, Schnellkäulchen, ein schriftdeutsches Wort existirt für diese Kugeln nicht) erblicken dort das Licht der Welt, desgleichen die Schaumperlen und bunten Glaskugeln für die Christbäume kommen von dort. — Und nun zu Nürnberg, dessen Name unzertrennlich scheint von dem Begriff der Spielwaaren, das seit alter Zeit bahnbrechend voran ging auf dem in Rede stehenden Gebiete. Leider liegen so gut wie gar keine verarbeiteten Materialien über die Geschichte der Nürnberger Spielwaarenindustrie vor, doch bietet uns das Germanische Museum daselbst, in dem manches alte Spielzeug gesammelt ist, immerhin einige Anhaltepunkte. Die Figürchen (Nr. 1), welche wir dort haben zeichnen lassen, stammen aus dem XIV. Jahrhundert. Es sind Thonpüppchen, gefunden unter dem Nürnberger Straßenpflaster, von denen das eine (a) wohl bei der Taufe vom Pathen überreicht worden sein mag; denn die an der Brust befindliche Vertiefung war dazu bestimmt, den Pathenpfennig aufzunehmen. Wenn dies nun auch ursprünglich kein Spielzeug war, so wurde doch unzweifelhaft aus diesem und dem andern Figürchen, das wohl einen Heiligen darstellt, in der Hand des Kindes die schönste Puppe. Nummer 2, eine Zinnfigur, stammt etwa aus der nämlichen Zeit und stellt die Flucht nach Aegypten vor, wenn das Christuskind wirklich da gesessen hat, wo es durch den Zeichner punktirt angedeutet ist. Weit reichhaltiger fließen die Nachrichten über deutsches Kinderspiel im Mittelalter. Nehmen wir z. B. das Kleiderbuch der beiden aus Augsburg stammenden Schwarz vor, das mit trefflichen Bildern geziert ist, so finden wir 1508, daß der eine Schwarz mit Schnellkügelchen spielt und einen Reifen treibt. „Dies war meine Kurzweil, wenn ich aus der Schule kam," schreibt er dazu. Der jüngere Schwarz ist 1543 mit einem Steckenpferd, die Peitsche in der Hand abgebildet und im Jahre darauf läßt er einen Maikäfer an einem Faden fliegen. Das verstand man also damals schon!

1. Thonfigürchen aus dem XIV. Jahrh., unter dem Straßenpflaster Nürnbergs gefunden. Die Vertiefung bei Figürchen a diente zum Einlegen des Pathenpfennigs. Orig. im Germ. Museum.

2. Zinnfigur aus dem XIV. Jahrhundert. Flucht nach Aegypten. Orig. im Germ. Museum.

6. Holzfigur aus dem Anfang des XIX. Jahrh. von Fichtel jun. Eigenthum der Merkelschen Familienstiftung.

4. Puppe aus dem XVIII. Jahrhundert.

5. Sansculotte. Holzfigur von Fichtel jun. XIX. Jahrh. Eigenthum der Merkelschen Familienstiftung.

3. Zinnfigur aus dem XVIII. Jahrhund. Preuß. Grenadier. Orig. im Germ. Mus.

9. Kaiserwagen. Zinnfigur von Heinrichsen (Nürnberg).

7. Baschkir. Holzfigur von Fichtel jun. Anfang des XIX. Jahrhundert. Eigenthum der Merkel'schen Familienstiftung.

8. Einsteckbild.

Abb. 6: Die „Lust am Soldatenspiel".

4 Zu Poetologie und Bildlichkeit in Fontanes *Vor dem Sturm*

In solchen festlichen Hintergrund ist also die Szene einzuordnen, welche das zwei Nummern später abgedruckte erste Kapitel von *Vor dem Sturm* schildert. Und tatsächlich nimmt das Eingangskapitel nicht nur mit der Zeitangabe auf das hohe Fest Bezug, sondern stellt den Heiligen Abend gleich mehrfach in den Mittelpunkt des Erzählten. Zum einen versinnbildlicht das Geburtsfest auch den Beginn des Erzählens, den Anfang des Romans, der zu Ostern sein Ende finden wird, und eröffnet damit einen Reigen an symbolisch-allegorischen Bezügen und Anspielungen, vor denen nahezu kein Figurenname sicher ist: „Krist" ist nur der erste von vielen. Krist ist tatsächlich der Name des Kutschers, der die Hauptfigur Lewin von Vitzewitz im ersten Kapitel von Berlin zum väterlichen Gut in Hohen-Vietz fährt und der ihn bei allen seinen Unternehmungen, die einen guten Ausgang nehmen, wie ein Schutzengel begleiten wird. Die Katastrophen ereignen sich dagegen immer dann, wenn Krist Lewin nicht begleitet (vgl. GBA–Erz. Werk, Bd. 1, 386). Der Beginn verweist aber nicht nur auf die Vorliebe des Romans für sprechende Namen, sondern veranschaulicht darüber hinaus auch einige grundlegende poetologische Prinzipien, die den gesamten Text durchziehen und strukturieren. Von diesen greife ich drei heraus, weil sie mir *erstens* für die Bezugnahme von Fontanes Roman zu der Zeitschrift *Daheim* entscheidend zu sein scheinen, weil ihre Ästhetiken *zweitens* eng miteinander verknüpft sind und weil sie *drittens* auch in direkter Verbindung zum zentralen thematischen Problem des Romans stehen, also dem Konflikt zwischen der Treue gegenüber dem König als Souverän und Oberbefehlshaber, der die offene Konfrontation mit den in Russland geschlagenen napoleonischen Truppen scheut, und der Treue gegenüber Volk und Vaterland, welche die Befreiung Preußens von der Besetzung zu verlangen scheint.

Als erstes dieser poetologischen Prinzipien von *Vor dem Sturm* greife ich das Prinzip der Retardation auf, von dem bereits das erste Kapitel, aber auch das nachfolgende zweite direkt im Anschluss ausgiebig Gebrauch machen. Beide Kapitel werden gemeinsam im ersten Heft des *Daheim* des Jahres 1878 abgedruckt. Zu Beginn steht die erzählte Zeit im Verhältnis zur Erzählzeit nämlich zunächst einmal still und tatsächlich benötigt der Text sieben Absätze, um zum von ihm so genannten Helden der Geschichte, mithin also zum Versprechen einer Handlung zu gelangen. Der Roman nimmt sich die Zeit, die verschneiten Straßen Berlins, den Kutscher Krist und auch die Kutsche selbst zu beschreiben, bevor Lewin eingeführt wird, der aber zunächst auch nichts anderes tut, als mit seinem Kutscher zu plaudern, womit der Roman zugleich Gelegenheit erhält, ein weiteres poetologisches Prinzip einzuführen, nämlich dasjenige der Polyphonie.

Dass der Roman polyphon in einem starken Sinne ist, also in einer Weise, die darüber hinausgeht, dass verschiedene Figuren zu Wort kommen, und die darin zum Ausdruck kommt, dass jede Figur eine unterscheidbare eigene Sprache, einen idio-

synkratischen Redestil besitzt,[9] wird durch die Rede des Kutschers Krist sogleich deutlich. Krist spricht nämlich ostniederdeutschen Dialekt und seine Stimme erhält schon allein dadurch ein eigentümliches Gepräge, einen eigenen Stil, der seinen Diskurs gemeinsam mit den Themen, die er wiederholt anschlägt, und der vertraulich-respektvollen Art, in welcher er mit seinem Herrn redet, von den Diskursen aller anderen Romanfiguren unterscheidet. Das Eröffnungsgespräch zwischen Krist und Lewin macht darüber hinaus klar, dass Fontanes Roman im Sinne Bachtins nicht nur als polyphon, sondern auch als dialogisch zu charakterisieren ist. In seinem Buch über Dostojewski bezeichnet Bachtin mit dem Begriff der Polyphonie nämlich zunächst nur den „Pluralismus" bzw. die „Koexistenz" verschiedener Stimmen, während er mit dem Konzept des Dialogischen die Interaktion und „Wechselwirkung" dieser Stimmen bezeichnet wissen will.[10] Und dass die Dialoge in *Vor dem Sturm* Wirkungen hervorbringen, insbesondere in dem Sinne, dass sie Erkenntnissen und Entscheidungen des Personals nicht nur temporal, sondern auch kausal vorangehen, wird deutlich, wenn im Text nach einem ersten kurzen Austausch zwischen dem Kutscher und dem künftigen Herrn von Schloss Hohen-Vietz erläutert wird, dass Letzterer weiterredet, „wie um los zu kommen von allerhand Bildern und Gedanken, die des Kutschers Erzählung in ihm angeregt hatte" (*Daheim* XIV/14 [5. Januar 1878], 218). Krists Erzählungen bringen Lewins Inneres in Aufruhr, und die Empfindungen, die sie in ihm hervorrufen, machen ihn empfänglich für die Eindrücke, die er im weiteren Verlauf des Kapitels von außen empfangen wird.

Mit diesen Eindrücken ist auch das dritte poetologische Prinzip verknüpft, oder genauer: Diese Eindrücke sind das Prinzip, welches in der Produktion von literarischen Bildern, dem Vor-Augen-Stellen von gleichermaßen sowohl einprägsamen und prägenden als auch symbolisch angereicherten Szenen besteht. Im Grunde ist das erste Kapitel nichts anderes als eine Abfolge solcher Bilder: Den Auftakt macht die Darstellung der weihnachtlichen Stadt, an die sich die winterliche Schlittenfahrt und das Gespräch zwischen Krist und Lewin anschließen, welches Lewins Gemüt für das

9 Vgl. zu einer ausführlichen Theoretisierung des Konzepts und insbesondere einer Differenzierung von Multiperspektivität und Polyphonie: Moosmüller und Previšić 2020.

10 Auch Bachtin selbst verwendet die Begriffe der Polyphonie und des Dialogischen nicht immer trennscharf. Im Rückgriff auf die Überlegungen in Bachtin 1985 ließe sich aber argumentieren, dass mit dem Begriff der Polyphonie eine grundsätzliche, systemische Qualität der Vielstimmigkeit und mit dem Begriff der Dialogizität die konkrete ästhetische Umsetzung und Gestaltung dieser Vielstimmigkeit bezeichnet wird. Für die Beschreibung von Fontanes Erzählkunst ist unbedingt der zweite Begriff in Anschlag zu bringen, da sich nur so die Dynamik des Textgeschehens, die eben stark von der Eigenständigkeit und soziologischen Einfärbung der jeweiligen Figurenreden lebt, erfassen lässt. Vgl. hierzu auch Mecklenburg 2018, 39–75. Bachtins Theorie der Dialogizität ist auch zur Beschreibung der Vielstimmigkeit der periodischen Presse benutzt worden. Vgl. hierzu vor allem Bandish 2001 sowie Ardis 2007. Und auch wenn die Zeitschrift *Daheim* ideologisch recht einheitlich geprägt und somit recht monologisch verfasst ist, stellt sie für die Leserinnen und Leser von Fontanes Roman zumindest eine weitere Stimme dar, die von außen mit den Stimmen im Roman in einen Dialog tritt.

nächste Bild empfänglich macht. Der Blick in den nächtlichen Himmel bringt die Erleichterung, welche Lewin zuvor vergeblich suchte:

> Die Sterne traten immer zahlreicher hervor. Lewin lupfte die Kappe, um sich die Stirn von der frischen Winterluft anwehen zu lassen, und sah staunend und andächtig in den funkelnden Himmel hinauf. Es war ihm, als fielen alle dunklen Geschicke, das Erbteil seines Hauses, von ihm ab und als zöge es lichter und heller von oben her in seine Seele. (*Daheim* XIV/14 [5. Januar 1878], 218)

Bevor länger darüber nachzudenken wäre, inwiefern der Blick in die Sterne nicht nur allgemein auf die Technik des *foreshadowing* verweist, sondern sehr konkret als Verknüpfung von persönlichem und Familienschicksal sowie Vorausdeutung einer Vorausdeutung verstanden werden muss, gerät Lewin auch schon in das nächste Bild.

Dieses zeigt sich nach einem Drittel des Weges zwischen Berlin und Hohen-Vietz beim Eintritt in eine Gaststube bei Bohlsdorf, in welcher Lewin eine kurze Rast machen möchte:

> Drinnen war alles leer und dunkel; hinter dem Schenktisch aber, wo drei Stufen zu einem höher gelegenen Alkoven führten, blitzte der Christbaum von Lichtern und goldenen Ketten. In diesem Weihnachtsbilde, das der enge Thürrahmen einfaßte, stand die Krügersfrau in Mieder und rothem Friesrock und hatte einen Blondkopf auf dem Arm, der nach den Lichtern des Baumes langte. Der Krüger selbst stand neben ihr und sah auf das Glück, das ihm das Leben und dieser Tag bescheert hatten. (*Daheim* XIV/14 [5. Januar 1878], 218)

Selbstverständlich bringt das von der Tür gerahmte Bild mit der Krügerfamilie eine zu Weihnachten passende Figuration der Heiligen Familie auf das Papier. Das Bild ist aber weiterhin eine noch konkretere Reprise, denn den ‚Blondkopf, der nach den Lichtern des Baumes langte', hat der Leser des Familienblattes in der Weihnachtsnummer schon gesehen. Dieser Ausschnitt stellt also einen Moment dar, in welchem die Ikonografie des Familienblattes mit derjenigen von Fontanes historischem Roman übereinkommt bzw. in einen Dialog tritt. Es ist aber tatsächlich nur dieser Ausschnitt, denn auf die Frau mit Kind folgt bei Fontane nicht – wie in der Weihnachtsnummer – der preußische Soldat. Vielmehr steht der Ehemann der Krügersfrau mit ihr und seinem Kind im Bild und gibt Lewin die Blickrichtung vor, denn nicht nur blickt dieser auf sein Glück, sondern auch Lewin blickt auf das seinige, auch wenn dieses Glück für ihn noch in der Zukunft liegt. Das Bild verweist nämlich auf seine eigene Zukunft und auf die Hochzeit mit der nicht-adligen Marie, deren Biografie – wie sich herausstellen wird – verschiedene Parallelen zu derjenigen der Krügerfrau aufweist. Das Wirtshaus wird zudem auch der Ort sein, an dem Lewin nach seinem physischen und psychischen Zusammenbruch, der dem Entschluss, Marie zu heiraten, vorangeht, gepflegt und genesen wird. Und Lewin selbst trifft schließlich im Rückblick auf all diese Präfigurationen den Entschluss, auch in Bohlsdorf als dem Ort, von dem er glaubt, dass er sein Schicksal vorhergesagt hat, diese Hochzeit zu feiern. Das so harmlos scheinende Bild ist also symbolisch bis zum Bersten aufgeladen, so dass es

zumindest bei einer Zweitlektüre des Romans nicht mehr verwundern kann, wenn es nach seiner Schilderung im Text heißt: „Lewin war ergriffen von dem Bilde, das fast wie eine Erscheinung auf ihn wirkte.“ (*Daheim* XIV/14 [5. Januar 1878], 218)

Aber auch bei dieser Ergriffenheit verweilt der Text nicht. Ein Schritt zurück, und das nächste Bild bietet sich dem Blick dar. Gegenüber dem Krug befindet sich die Kirche des Dorfes. Lewin wird von Orgelspiel angelockt, tritt ein und sieht Folgendes:

> Das Licht der Laterne fiel auf zwei Grabsteine, die vor dem Altar in die Fliesen eingelegt waren; der eine zur Linken enthielt nur Namen und Datum, der andere zur Rechten aber zeigte Bild und Spruch. Zwei Lindenbäume neigten ihre Wipfel einander zu, und darunter standen Verse, zehn oder zwölf Zeilen. Nur die Zeilen der zweiten Strophe waren noch deutlich erkennbar und lauteten:
> Sie sieht nun tausend Lichter; / Der Engel Angesichter / Ihr treu zu Diensten stehn; / Sie schwingt die Siegesfahne / Auf güldnem Himmelsplane / Und kann auf Sternen gehn.
> Lewin las zwei-, dreimal, bis er die Strophe auswendig wußte; die letzte Zeile namentlich hatte einen tiefen Eindruck auf ihn gemacht, von dem er sich keine Rechenschaft geben konnte. (*Daheim* XIV/14 [5. Januar 1878], 219)

Es ist kein Wunder, dass die Sterne Lewin tief beeindrucken, greifen sie doch nicht nur auf den Eindruck, den der Sternenhimmel bereits gemacht hat, zurück, sondern auch voraus auf ein Leitmotiv, welches Lewins zukünftige Braut, Marie, immer wieder mit Sternen assoziiert; es führt damit dem Leser vor Augen, dass sie und nicht Kathinka, in die er sich zunächst verliebt glaubt, für Lewin bestimmt ist. Als genauso wenig zufällig wie die sich einander zuneigenden Linden und den Sinnspruch auf dem Grabstein mag man die Gegenüberstellung der beiden Grabsteine empfinden, lässt sich diese Gegenüberstellung doch auch als Differenz zwischen zwei verschiedenen historiografischen Modellen lesen: nämlich einem, das – wie die offizielle Geschichtsschreibung – auf „Namen und Datum“ setzt, und einem anderen, das – wie *Vor dem Sturm* – Geschichte anhand von „Bild und Spruch“ entfaltet.

Mit „Bild und Spruch“ fährt auch der Text fort, wenn es Lewin auf der Heimfahrt einschlafen und träumen lässt von „hundert Lichter[n], die sich in schmalen Spiegeln spiegelten“ und einem „große[n] Teppich, auf dem die Göttin Venus in ihrem Taubengespann durch die Lüfte zog.“ (*Daheim* XIV/14 [5. Januar 1878], 219) Und nach diesem Bild folgt tatsächlich der Spruch, indem Lewin von einem Grabstein träumt, auf dem die letzten drei Verse des bereits zitierten Spruchs geschrieben stehen. Wieder aufgewacht und auf dem Gut angelangt erwarten Lewin die letzten Bilder des ersten Kapitels: „Ein paar Scheite, die im Kamin verglühten, warfen ihr Licht auf die alten Bilder an der Wand gegenüber.“ (*Daheim* XIV/14 [5. Januar 1878], 219) Die zentrale Bedeutung von Visualität für die Erzählweise des Romans, von der diese kurze Rekapitulation der Aneinanderreihung von Bildern zumindest eine Vorstellung geben sollte, lässt sich auch numerisch andeuten: Über das gesamte erste Kapitel verteilt kommt das Wort „Bild“ sechsmal und das Wort „Licht“ fünfzehnmal vor. Wenn Gerhard Neumann die Verfahrensweise des Romans also als diejenige eines „diaphanen Realismus“ beschreibt, als „eine Erzählform […] der Unterbrechung: des Einbrechens von Licht-

strahlen in das betreffende Ereignis“ (Neumann 2018, 32–33), scheint dies eine sehr treffende Charakterisierung. Dass sich diese „innere Erleuchtung des begegnenden Realen, ohne dass dessen Realität als von einer höheren Realitätsinstanz legitimiert erschiene“ (Neumann 2018, 34) allerdings der „Grenzzone zwischen schwindendem Idealismus und aufkommendem Realismus“ (Neumann 2018, 34) verdankt, darf in Frage gestellt werden. Die Gegenüberstellung von Realismus und Idealismus wie auch die Suche nach einer höheren, beide transzendierenden Instanz scheinen sich eher dem ästhetischen Diskurs und den theoretischen Definitionsversuchen der Epoche zu verdanken. Als Probleme der literarischen Praxis – zumindest derjenigen Fontanes – scheinen sich mir beide nicht zu stellen. Die höhere Realitätsinstanz, auf die hin sich Fontanes Roman organisiert, ist nichts anderes als die Suche nach einer ästhetischen Form, mit der sich alle Elemente des verhandelten Stoffes adressieren und verbinden lassen, und transzendiert mithin die Sphäre des Literarischen gerade nicht. Der so oft beschworene Idealismus dagegen scheint mir weniger in einem Bezug zu philosophischen Wirklichkeitskonstruktionen, sondern vielmehr im ursprünglichen Wortsinn der ‚idea‘ als ‚Gestalt‘ und ‚Erscheinung‘ vorzuliegen, mithin also im Bezug auf die visuelle Kultur des 19. Jahrhunderts, auf die Frage nach ihrer Transkription in einen literarischen Text und der Produktion von Evidenz (vgl. hierzu Günter 2008 sowie Gretz 2011). Diese Probleme der Anschaulichkeit verhandelt Fontanes Roman in Richtung zweier Felder, die allerdings beide das Literarische nicht transzendieren, sondern ihm eher an die Seite gestellt werden. Es sind die beiden Felder, die auf dem zweiten Grabstein vermerkt sind, „Bild und Spruch“, also die schon erwähnte visuelle Kultur einerseits (vgl. auch Strowick 2019), die man im 19. Jahrhundert in ihrer Vielfalt wohl nirgends so konzentriert vorgestellt bekommt wie in der illustrierten Zeitschrift (vgl. Podewski 2016 und mit spezifischem Blick auf Fontane McGillen 2019), und die Volks- oder Populärkultur andererseits, die sich in all den märkischen Mythen, Geistergeschichten, Liedern, Volksweisheiten, Dialekten und Gerüchten niederschlägt, auf welche *Vor dem Sturm* zurückgreift (Mecklenburg 2018, 76–111 sowie Bickenbach 2012).

5 Politiken des Bildes: *Vor dem Sturm* vs. *Daheim*

Dass dies alles keine rein ästhetischen oder formalen Fragen sind, sondern diese Fragen sehr eng mit Problemen des Politischen bzw. der politischen Repräsentation zusammenhängen, also Probleme der Form in einem starken Sinne behandeln, wie ihn Caroline Levines Beschreibung der ‚Form‘ als sowohl ästhetische wie auch als soziale Kategorie geprägt hat (Levine 2015), möchte ich abschließend zumindest kurz andeuten. Die „Aufteilung des Sinnlichen“ (vgl. Rancière 2005 und 2006), wie sie Fontanes *Vor dem Sturm* und das Familienblatt *Daheim* vornehmen, könnte unterschiedlicher kaum sein. Während die drei poetologischen Prinzipien, welche ich anzudeuten versucht habe – also das der Retardation, das der dialogischen Polyphonie und das

der literarischen Visualisierung –, zu einer Vernetzung verschiedenartigster Bilder und Szenen führen, für die sich kein einheitliches Zentrum ausmachen lässt, gilt in *Daheim* geradezu das Gegenteil. Während *Vor dem Sturm* Bilder produziert, die Fragen stellen und etablierte Repräsentationssysteme in Frage stellen, reproduziert *Daheim* Bilder, welche die immer gleichen Ideologeme veranschaulichen und vollständig in einem zuvor etablierten symbolischen Raum aufgehen. Diese Ökonomie des Bildes, welche in *Vor dem Sturm* die Handlung mitunter nur schwer vorankommen lässt, da sie das Verhältnis zwischen Bild und Text, Visualität und Symbolik immer wieder problematisiert, schlägt sich auch konkret auf der Ebene der visuellen Repräsentation des Politischen nieder. Der Tatsache, dass sich bei den Protagonisten in Fontanes Roman die grundsätzliche Überzeugung „*mit* dem König, wenn möglich, *ohne* den König, wenn nötig" durchsetzt, entspricht, dass der Text konsequent auf die Darstellung von ‚großen Ideen', also Napoleon auf der Seite des Feindes und Friedrich Wilhelm III. auf der eigenen Seite, verzichtet. Der Souverän taucht in *Vor dem Sturm* allenfalls als Diskussionsgegenstand auf, ist ansonsten aber nicht präsent und wird auch nicht direkt repräsentiert. Anders das konservative Familienblatt: Dieses ist voll von Darstellungen des (preußischen) Souveräns, sei es in Form des Reichskanzlers (Abb. 7) oder des Kaisers selbst (Abb. 8).

Er findet sich auch in lustig gemeinten Überblendungen von Souveränität und Familienidylle wie in dem mit „Der Dorfprinz" überschriebenen Bild (Abb. 9). Weniger lustig ist die propagandistische Mobilmachung gegen alles Andersdenkende, von der im Anschluss an das zweite Attentat auf Kaiser Wilhelm im Jahr 1878 und im Vorfeld der Auflösung des Reichtags sowie der Verabschiedung der Sozialistengesetze auch die Zeitschrift *Daheim* ergriffen wird, die sich in (recht imaginativen) Bildern vom Attentat oder auch bildlichen Darstellungen der Gefahren der Arbeiterbewegung für Volk und Nation niederschlägt. So zeigt etwa Abb. 10, wie sich *Daheim* einen Sozialdemokraten vorstellt, der die Arbeiterschaft zum Aufstand gegen das preußische Regime anzustiften versucht.

Diese Mobilmachung ist ein gutes Beispiel für die These Foucaults, gemäß der sich die Veränderung der gesellschaftlichen Machtverhältnisse im 19. Jahrhundert mit einer Umkehrung des berühmten Clausewitz'schen Aphorismus beschreiben lässt, also der Aussage, „daß die Politik die Fortsetzung des Krieges mit anderen Mittel ist" (Foucault 2002, 26). Für die strategischen Fragen, welche die Protagonisten von *Vor dem Sturm* umtreiben, gilt allerdings noch das umgekehrte Kalkül und so ist es vielleicht nicht erstaunlich, dass der Roman bereits, bevor der Kampf gegen die Sozialdemokratie in *Daheim* vollends losgebrochen ist, von seiner Position als Aufmacher am Beginn der Zeitschrift an das Ende des Magazins rückte und kurz vor der letzten Rubrik ‚am Familientisch' Platz nehmen musste. Offenkundig waren den Herausgebern die verschiedenen Bilder, die sich Fontanes Figuren von Nation und Politik in *Vor dem Sturm* machen, trotz aller Kürzungen dann doch zu komplex und vielstimmig, als dass sie über längere Zeit eine prominente Position in *Daheim* hätten erhalten können.



Fürst Bismarck während seiner großen Orientrede im Deutschen Reichstage.

Sitzung vom 19. Februar. Nach dem Leben.

„Es ist Deutschlands Haltung, um mich eines Bildes aus dem gemeinen Leben zu bedienen, die eines ehrlichen Maklers gewesen, dem daran liegt, daß das Geschäft zu Stande kommt."

Fürst Bismarcks Art und Kunst zu reden ist oftmals geschildert worden, zuerst und zugleich vorbildlich von Otto Glagau in seinen „Reichstagsbildern" im 3. Jahrgang des Daheim, Nr. 24 u. ff., eine Darstellung, deren Reminiscenzen man noch heute in den Schilderungen der Berichterstatter begegnet. Daß der Fürst kein Schönredner ist, sondern mit den Gedanken ringt und sie je nach dem Zuströmen zögernd oder beflügelt zu Worten gestaltet, ist bekannt. Diese Arbeit des Ausprägens begleitet der Redner mit gewissen unbewußten Bewegungen, die der Zeichner angedeutet hat, nämlich wie er während des Sprechens an seinem Uniformrocke herumknöpfte und mit dem Taschentuche hin und wieder den Bart strich. Wohl zu merken war, wie sehr der Fürst gegen den nervösen Schmerz kämpfte, der den starken Mann einmal sogar zum Niedersitzen zwang. Das Daheim hat nicht versäumen wollen, seinen Lesern den Reichskanzler in dem wichtigen Momente darzustellen, als die Aufmerksamkeit Europas an seinen Lippen hing.

Abb. 7: Souverän I – Fürst Bismarck.

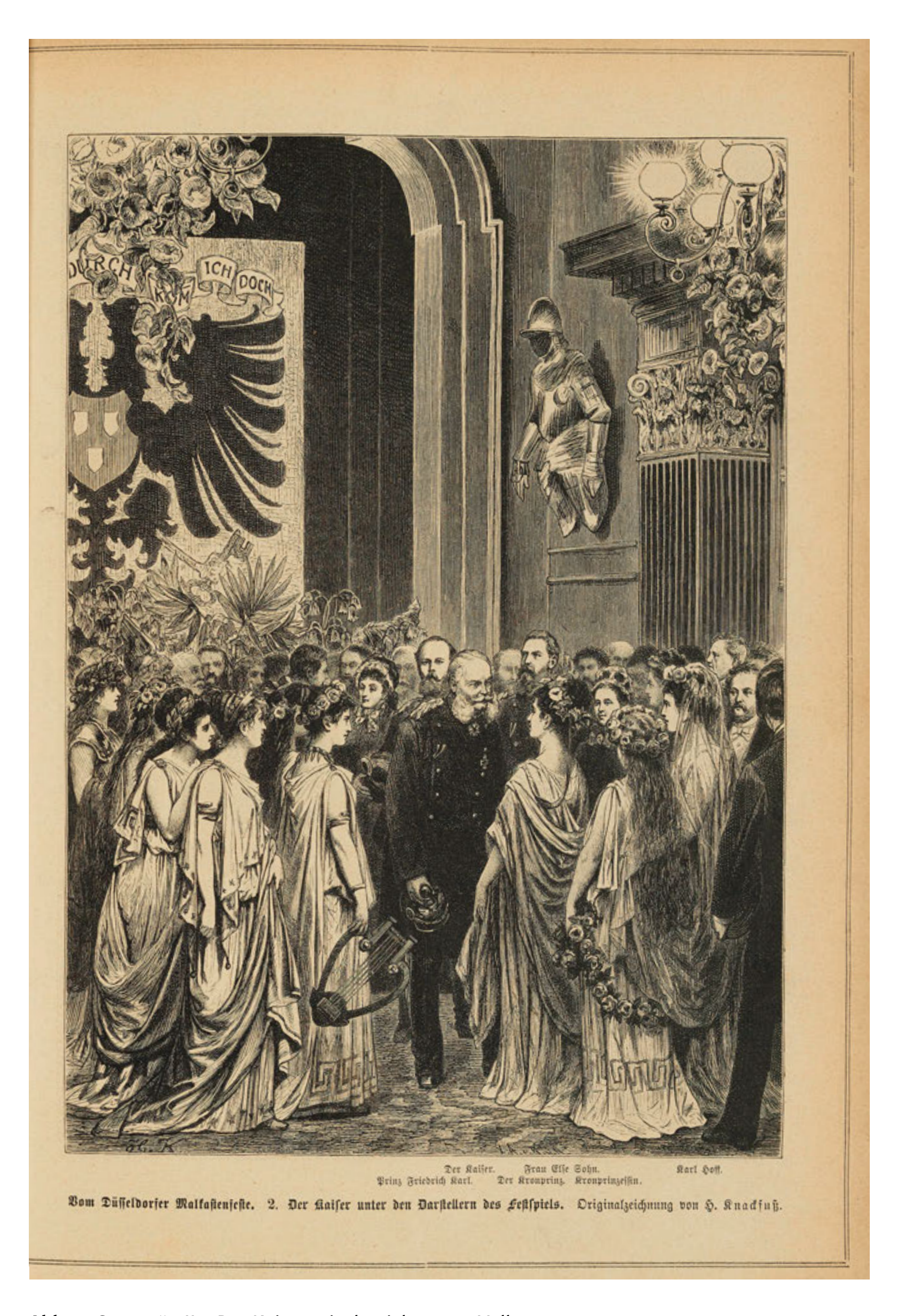


Abb. 8: Souverän II – Der Kaiser mischt sich unters Volk.



Abb. 9: Ein kleiner Souverän.

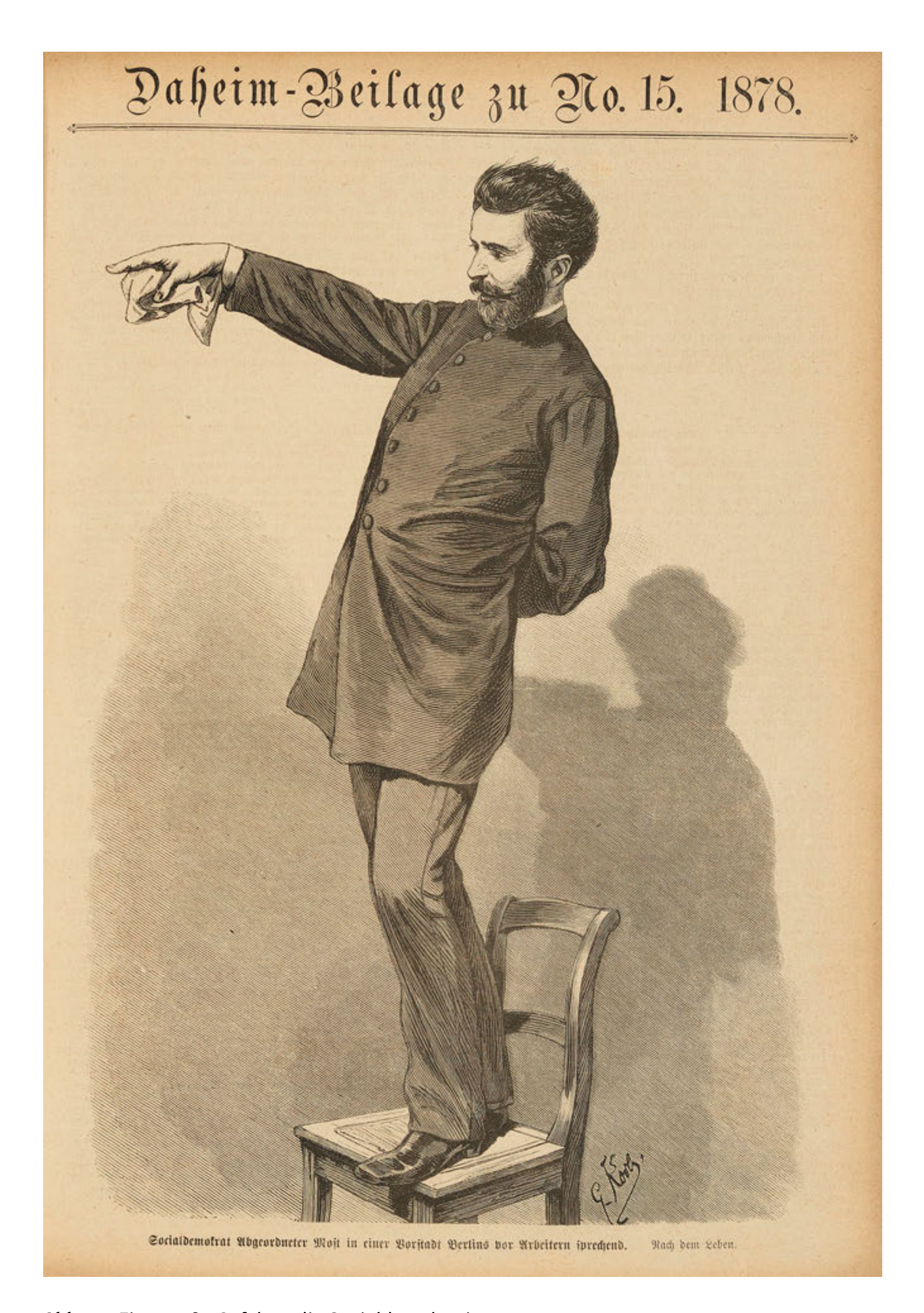


Abb. 10: Eine große Gefahr – die Sozialdemokratie.

Literatur

Ardis, Ann L.: The Dialogics of Modernism(s) in the *New Age*. In: Modernism/modernity 14/3 (2007), S. 407–434.
Bachtin, Michail: Probleme der Poetik Dostoevskijs. Frankfurt a.M., Berlin, Wien: Ullstein 1985.
Bandish Cynthia L.: Bakhtin's Dialogism and the Bohemian Meta-Narrative of *Belgravia*. A Case Study of Analyzing Periodicals. In: Victorian Periodicals Review 34 (2001), S. 239–262.
Barth, Dieter: Das „Daheim" und sein Verleger August Klasing. Eine kultur- und zeitgeschichtliche Untersuchung über ein deutsches Familienblatt des I. Jahrhunderts. In: 66. Jahresbericht des Historischen Vereins für die Grafschaft Ravensburg. Jg. 1968/1969. Bielefeld 1970, S. 43–110.
Barthes, Roland: Mythen des Alltags. Berlin: Suhrkamp 2010.
Berbig, Roland: „aber zuletzt – […] schreibt man doch immer sich selbst zuliebe". Mediale Textprozesse. Theodor Fontanes Romanerstling *Vor dem Sturm*. In: Ders. (Hrsg.): Theodorus victor. Theodor Fontane, der Schriftsteller des 19. am Ende des 20. Jahrhunderts. Eine Sammlung von Beiträgen. Frankfurt a.M. u. a.: Peter Lang 1999, S. 99–120.
[Berbig, Roland/Hartz, Bettina]: Theodor Fontane im literarischen Leben. Zeitungen und Zeitschriften, Verlage und Vereine. Dargestellt von Roland Berbig unter Mitarbeit von Bettina Hartz. Berlin, New York: De Gruyter 2000.
Bickenbach, Matthias: The lady in white or the laws of the ghost in Theodor Fontane's *Vor dem Sturm*. In: Popular Revenants. The German Gothic and its International Reception, 1800–2000. Rochester, NY: Camden House 2012, S. 201–221.
Brinkmann, Richard: „Vielheitsroman" – „Einheitsroman". Thema und Variationen: Aspekte einer folgenreichen Entwicklung. In: Ders.: Über die Verbindlichkeit des Unverbindlichen. 2. Aufl. Tübingen: Niemeyer 1977, S. 64–83.
Daheim. Ein deutsches Familienblatt mit Illustrationen. Bielefeld/Leipzig 1864–1943. Hrsg. von Robert König (1864–1877), hrsg. von Robert König und Theodor Hermann Pantenius (1877–1889).
Foucault, Michel: In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France 1975/1976. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002.
Graf, Andreas: Familien- und Unterhaltungszeitschriften. In: Georg Jäger (Hrsg.): Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert. Band 1: Das Kaiserreich 1871–1918, Frankfurt a.M.: Buchhändler-Vereinigung GmbH 2003, S. 409–522.
Gretz, Daniela: Medialer Realismus. Freiburg i.Br., Berlin, Wien: Rombach 2011.
Günter, Manuela: Im Vorhof der Kunst. Mediengeschichten der Literatur im 19. Jahrhundert. Bielefeld: transcript 2008.
Keiler, Otfried: *Vor dem Sturm*: Das große Gefühl der Befreiung und die kleinen Zwecke der Opposition. In: FBl. 51 (1991), S. 95–115.
König, Robert: Auf märkischen Adelssitzen. In: Daheim. XI. Jahrgang Nr. 11 (12. Dezember 1874), S. 171–174.
König, Robert: Theodor Fontane. Sänger der Mark. In: Daheim. XI. Jahrgang Nr. 19 (6. Februar 1875), S. 300–303.
Levine, Caroline: Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network. Princeton, Oxford: Princeton University Press 2015.
McGillen, Petra S.: The Fontane Workshop. Manufacturing Realism in the Industrial Age of Print. New York, London: Bloomsbury Academic 2019.
Mecklenburg, Norbert: Theodor Fontane. Realismus, Redevielfalt, Ressentiment. Stuttgart: Metzler 2018.
Moosmüller, Silvan/Previšić, Boris (Hrsg.): Polyphonie und Narration. Trier: WVT 2020.

Neumann, Gerhard: *Vor dem Sturm*. Fontanes diaphaner Realismus. In: Peter Uwe Hohendahl/Ulrike Vedder (Hrsg.): Herausforderungen des Realismus. Theodor Fontanes Gesellschaftsromane. Freiburg i.Br., Berlin, Wien: Rombach 2018, S. 23–44.
Podewski, Madleen: Mediengesteuerte Wandlungsprozesse. Zum Verhältnis zwischen Text und Bild in illustrierten Zeitschriften der Jahrhundertmitte. In: Katja Mellmann, Jesko Reiling (Hrsg.): Vergessene Konstellationen literarischer Öffentlichkeit zwischen 1840 und 1885, Berlin, Boston: De Gruyter 2016, S. 61–81.
Rancière, Jacques: Politik der Bilder. Berlin: diaphanes 2005.
Rancière, Jacques: Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien. Berlin: b_books 2006.
Strowick, Elisabeth: Gespenster des Realismus. Zur literarischen Wahrnehmung von Wirklichkeit. München: Fink 2019.
Wünsch, Marianne: Politische Ideologie in Fontanes *Vor dem Sturm* (1878). In: Hans-Peter Ecker, Michael Titzmann (Hrsg.): Realismus-Studien: Hartmut Laufhütte zum 65. Geburtstag. Würzburg: Ergon 2002, S. 155–166.

Abbildungen

Abb. 1
Bezeichnung: Abdruck des Romananfangs von *Vor dem Sturm*
Quelle: Daheim XIV (5. Januar 1878), H. 14, S. 217
Rechte: Gemeinfrei

Abb. 2
Bezeichnung: Porträt von Theodor Fontane in *Daheim*
Quelle: Daheim XI (6. Februar 1875), H. 19, S. 301
Rechte: Gemeinfrei

Abb. 3
Bezeichnung: Weihnachtsnummer von *Daheim*
Quelle: Daheim XIV/12 (22. Dezember 1877: Weihnachtsnummer des Daheim), H. 12, S. 177
Rechte: Gemeinfrei

Abb. 4
Bezeichnung: Erste Seite der Weihnachtsnummer von *Daheim*
Quelle: Daheim XIV (22. Dezember 1877: Weihnachtsnummer des Daheim), H. 12, S. 178
Rechte: Gemeinfrei

Abb. 5
Bezeichnung: Aus der Weihnachtsnummer von *Daheim*
Quelle: Daheim XIV (22. Dezember 1877: Weihnachtsnummer des Daheim), H. 12, S. 189
Rechte: Gemeinfrei

Abb. 6
Bezeichnung: Aus der Weihnachtsnummer von *Daheim*
Quelle: Daheim XIV (22. Dezember 1877: Weihnachtsnummer des Daheim), H. 12, S. 196
Rechte: Gemeinfrei

Abb. 7
Bezeichnung: Doppelseite mit Darstellung von Bismarck in *Daheim*
Quelle: Doppelseitige Beilage zu: Daheim XIV (9. März 1878), H. 23
Rechte: Gemeinfrei

Abb. 8
Bezeichnung: Darstellung des Kaisers in *Daheim*
Quelle: Daheim XIV (20. Oktober 1877), H. 3, S. 37
Rechte: Gemeinfrei

Abb. 9
Bezeichnung: Darstellung aus *Daheim*
Quelle: Daheim XIV (17. November 1878), H. 7, S. 101
Rechte: Gemeinfrei

Abb. 10
Bezeichnung: Darstellung aus *Daheim*
Quelle: Beilage zu Daheim XIV (12. Januar 1878), H. 15
Rechte: Gemeinfrei

Christine Hehle

Erzählerische Topoi in *Effi Briest* und *Unsühnbar*

Theodor Fontane und Marie von Ebner-Eschenbach in der *Deutschen Rundschau*

Die Medienlandschaft des späten 19. Jahrhunderts stellte für gleichermaßen ästhetisch und finanziell ambitionierte Autoren sowohl Herausforderung wie Chance dar. Auf der einen Seite boten die Massenpresse und die Abonnements-Zeitschriften, die den literarischen Markt dominierten, die Möglichkeit, eine nie zuvor erreichbare Quantität und Vielfalt an Lesern anzusprechen. Andererseits pressten sie Autoren in ein Korsett von Abgabeterminen, Umfangsvorgaben und Erwartungen an Thema und Genre, während sie ihnen zugleich die Kontrolle über Publikationsstruktur und -kontext ihrer Texte entzogen. Was die einen als frustrierende Zumutung empfanden, nahmen die anderen als stimulierend und erfolgversprechend wahr.

Zu den Letzteren gehörte Fontane, wie Dieterle 2018, D'Aprile 2018 und McGillen 2019 mit je eigener Akzentsetzung gezeigt haben. Fontane war auf diesem Markt erfolgreich, weil er, zurückgreifend auf seine journalistische Erfahrung, eine Arbeitsmethode entwickelte, die Effizienz, Flexibilität und Kreativität aufs Förderlichste miteinander verband. Sie erlaubte ihm, im Rhythmus, den die monatlich erscheinenden Zeitschriften vorgaben, „Romane in Serie" (D'Aprile 2018, 335) zu veröffentlichen, ohne ästhetische Kompromisse eingehen zu müssen. Zu dieser Methode gehörten ‚auf Vorrat' gefertigte Module (Handlungselemente, Dialogsequenzen, soziale Milieus repräsentierende Figuren etc.),[1] die, selbst schon durch die Massenmedien vermittelt und daher der Leserschaft vertraut, in Texten verschiedener Art immer wieder anders zusammengesetzt Verwendung fanden, durch ihre Überlagerung neue ästhetische Effekte generierten und vor dem vertrauten Hintergrund gesellschaftlicher ‚Realität' den Eindruck des Individuellen und damit der ‚Lebenswirklichkeit' hervorriefen (vgl. McGillen 2019, 224). Dass bestimmte Situationen und Konstellationen in Fontanes Erzählwerk immer wiederkehren (Landpartie, Dîner, Suizid, Duell …), ebenso Versatzstücke aus Mythologie, Ikonografie, Geflügelten Worten und Zitaten, ist nicht nur seinem individuellen Imaginations- und Erfahrungskosmos geschuldet, sondern auch eine Konsequenz seiner Arbeitsmethode.

Auf der thematischen Ebene verbürgten *human interest stories*, bevorzugt aus der ‚Obersphäre der Gesellschaft' und gern mit einem Akzent auf dem Erotischen und Skandalösen, die in der Massenpresse und im ‚industriell' gefertigten Kolportageroman kursierten, auch das Interesse des Publikums literarischer Zeitschriften, sofern

1 Beispiele für solche Module finden sich in F–Fragmente, Bd. 1, insb. I.6 und I.7.

https://doi.org/10.1515/9783110733235-016

sie ästhetisch anspruchsvoll gestaltet waren (vgl. McGillen 2019, 111–112, 169 und 247–248). Symptomatisch dafür – und für die Bedeutung der Ehe als Kristallisationspunkt bürgerlicher Wertvorstellungen und als Konfliktzone zwischen den Ansprüchen des Individuums und jenen der Gesellschaft (vgl. Grätz 2015, 118) – ist die Vielzahl der Ehebruchsromane in den Jahrzehnten zwischen 1850 und 1900, mit Vorläufern wie Goethes *Wahlverwandtschaften* (1809) oder Achim von Arnims *Dolores* (1810) und Ausläufern etwa bei Schnitzler oder Thomas Mann.[2]

Neben Fontane gab es auf dem deutschsprachigen literarischen Markt eine Autorin, die, in vielem vergleichbar und oft mit ihm verglichen, ästhetischen Anspruch und gekonnte Repräsentation gesellschaftlicher Milieus mit hohem Renommee und stabilem ökonomischen Erfolg verband: Marie von Ebner-Eschenbach. Wie Fontane schrieb sie ihr erfolgreiches Hauptwerk in vorgerücktem Alter. Auch sie publizierte Romane und Novellen in dichter Folge, fand dennoch die Zeit für sorgfältige Revision und aufwendige stilistische Überarbeitung und nahm die Erwartungen ihres Publikums, das sie, ähnlich wie Fontane, gut kannte, sehr ernst. Es wäre verlockend, aus Ebner-Eschenbachs *paper tools* ihre Arbeitsmethode zu rekonstruieren und Rückschlüsse auf ihren kreativen Prozess und ihr ‚Erfolgsrezept' zu ziehen, wie Petra McGillen es für Fontane getan hat, doch fehlt dafür derzeit ein belastbares Fundament an Handschriftenstudien und anderen Vorarbeiten.

Stattdessen möchte ich im Folgenden zwei von zeitgenössischen *human interest stories* inspirierte Ehebruchsgeschichten Fontanes und Ebner-Eschenbachs einander gegenüberstellen[3] und dabei den Blick auf rekurrente Module bzw. Topoi[4] richten, von denen beide Autoren Gebrauch machen, die sie jedoch variieren.[5] Die Erstveröffentlichung der beiden Texte erfolgte am gleichen Ort, in der *Deutschen Rund-*

---

2 Zur Geschichte des literarischen Motivs ‚Ehebruch' vgl. Daemmrich und Daemmrich 1995, 115–119.

3 Die beiden Texte wurden schon von den Zeitgenossen mitunter in Beziehung zueinander gesetzt; vgl. Bittrich 1978, 273–275 und 349–350. Ein Vergleich von *Unsühnbar* mit Fontanes *Unwiederbringlich* findet sich bei Chambers 2014 [2013]. Für einen Vergleich von *Unsühnbar* und *Effi Briest*, der allerdings wenig über ein Referat der jeweiligen Handlung hinausgeht, vgl. Shalaby 1996.

4 Unter Topoi verstehe ich traditionell verfestigte Bilder, Motive und Themen, die in verschiedenen Werken und je nach historischem Kontext unterschiedlich funktionalisiert sind. Zu Begriff und Forschungsgeschichte vgl. Oestersandfort 2007; Müller 1998; Eco 1988 [1983], 163; Curtius 1993 [1948].

5 Eine Rolle für die Varianz spielt sicher ihr unterschiedlicher biografischer Hintergrund: hier der aus dem Bürgertum stammende Preuße mit einem Faible für den Adel, der auf zeitweise prekäre Lebensverhältnisse, aber auch auf eine Karriere als Lyriker, Journalist und Reiseschriftsteller zurückblickte (vgl. zu Fontanes Biografie Dieterle 2018; D'Aprile 2018) – dort die Angehörige des österreichisch-mährischen Hochadels, die ihre literarischen Ambitionen zeitlebens gegen ihre tendenziell kunstfeindliche Umgebung durchsetzen musste und oft scharfe satirische Adelskritik übte (zu Ebner-Eschenbachs Biografie vgl. Strigl 2016). Für die naheliegende Vermutung, dass Fontane und Ebner-Eschenbach die Texte des jeweils anderen kannten, gibt es meines Wissens keinen Beleg. Dass Fontanes Werk in Österreich zur Kenntnis genommen wurde, belegt jedoch Rasch 2018. Ebner-Eschenbachs Werk, das im Berliner Verlag Paetel erschien, war im gesamten deutschsprachigen Bereich präsent.

schau,[6] die ein anspruchsvolles gebildetes Publikum ansprach. Ebner-Eschenbachs Erzählung *Unsühnbar* erschien dort von Oktober bis Dezember 1889,[7] Fontanes Roman *Effi Briest* von Oktober 1894 bis März 1895.[8]

1 Topos I: Das Familiengeheimnis

Ein beliebtes, die Spannung und die Atmosphäre des Geheimnisvollen steigerndes Element bei der Konstruktion eines Plots ist die Determination der handelnden Figuren durch ein ‚düsteres Geheimnis', das in der Vergangenheit der Familie liegt – man kann dabei an Adalbert Stifters *Nachsommer* (1857) oder an Theodor Storms *Aquis submersus* (1876) ebenso denken wie an Daphne du Mauriers *Rebecca* (1938) oder an die zeitgenössischen Bestseller von Charlotte Link.

Fontane macht raffinierten Gebrauch von diesem Topos, indem Innstetten, der einstige jugendliche Liebhaber von Effis Mutter, Effis Mann wird. Der Eindruck der Leser und die Überlegungen der Forschung stimmen darin überein, dass diese zurückliegende Affäre, auch wenn die altkluge, in Redensarten verliebte Effi behauptet, „eine Liebesgeschichte mit Entsagung" sei „nie schlimm" (E 81/3), auf geradezu gespenstische Weise ihr Leben und Schicksal bestimmt.[9] Am Abend vor der ‚Spuknacht' im 9. Kapitel, in der Effi den Chinesen – ebenfalls eine Chiffre für ein rätselhaftes, nicht ausgesprochenes Ereignis in der Vergangenheit, das im Kessiner Haus räumlich präsent ist (vgl. Begemann 2018) – an ihrem Bett sieht oder zu sehen glaubt, versucht sie sich mit der Lektüre eines Reiseführers „aus Innstetten's Leutnantstagen" (E 81/174), also der Zeit seiner Liebesbeziehung zu ihrer Mutter, abzulenken. Sie gerät dabei ausgerechnet nach Bayreuth und an die Weiße Frau, das ‚Hohenzollern-

6 Zur 1874 begründeten *Deutschen Rundschau* vgl. Goeller 2010; Berbig und Hartz 2000, Kap. 2.22; Haacke 1950. Ebner-Eschenbachs literarischer Durchbruch gelang ihr 1880 mit ihrer ersten Publikation in der *Deutschen Rundschau*. In der Folge prägte sie deren Ruf als führende deutsche Literaturzeitschrift mit; vgl. Strigl 2016; Brandt 1989. Ihre Korrespondenz mit dem Herausgeber Julius Rodenberg umfasst 501 Briefe, die sich in der Wienbibliothek bzw. im Goethe- und Schiller-Archiv Weimar befinden. Fontane stieß 1891 zur *Deutschen Rundschau*, als sie den Höhepunkt ihrer Ausstrahlungskraft bereits überschritten hatte; vgl. Hehle i.V. Seine Korrespondenz mit Rodenberg ist ediert in FRod und FJulRod.

7 *Unsühnbar* wird unter der Sigle U nach dem Abdruck in der *Deutschen Rundschau* (Ebner-Eschenbach 1889) zitiert. Für die erste Buchausgabe (1890) und wiederum für deren 3. Auflage (1891) hat die Autorin den Text überarbeitet. Eine Darstellung der Überlieferungsgeschichte und ein detaillierter Vergleich der Journal- und der Buchfassung sowie der späteren Auflagen finden sich bei Bittrich 1978, 235–296.

8 *Effi Briest* wird unter der Sigle E nach dem Abdruck in der *Deutschen Rundschau* (Fontane 1894/95) zitiert (Band/Seite). Zu den geringfügigen Unterschieden zwischen Journaldruck und Buchausgabe vgl. Hehle 1998, 404–406.

9 Vgl. stellvertretend für viele Böschenstein 2006 [1996].

gespenst', das über die Dynastie mit dem Staat und der Gesellschaft verknüpft ist, die später gegenüber der geschiedenen Frau ihre ganze Härte offenbaren werden. Darüber hinaus ist die Weiße Frau jedoch auch eine sinistre Figuration der Mutter (vgl. Böschenstein [1996] 2006; Hehle 1998, 367), geht es bei ihrer Geschichte doch um Kindesmord in Zusammenhang mit sexuellem Begehren.[10]

Deutlich expliziter wird in *Unsühnbar* Marias Ehebruch als determiniert durch die Geschichte ihrer Eltern dargestellt. Hier ist es der Vater, dessen Vergangenheit das Leben seiner Tochter überschattet. Graf Wolfsberg hat mit einer Geliebten einen Sohn gezeugt und dessen Erziehung finanziert, das Kind aber nie anerkannt. Der junge Mann, „Wolfi" genannt, gerät mehr und mehr auf die schiefe Bahn und beginnt eines Tages, seine Frustration und seine Rachegelüste auf seine Halbschwester zu richten. Am Anfang der Erzählung kommt Maria aus der Oper, wo, ominös für den weiteren Verlauf der Handlung, *Fidelio* gespielt wurde. Ein Schneeschaufler in zerlumpter Kleidung hält provokant ihre Kutsche auf und nennt sie „mein[e] lieb[e] Verwandt[e]" (U 2). Maria, die von den Affären ihres Vaters nichts ahnt und die Szene daher nicht verstehen kann, weiß die Wirkung der Begegnung auf sich selbst nicht zu deuten und glaubt, über den Kontrast ihrer Lebenssituation mit der des Schneeschauflers erschrocken zu sein. Tatsächlich sind Empathie und Bewusstsein für soziale Missstände charakteristisch für Maria, doch das Bedrohliche, das sie spürt, rührt von der Begegnung mit dem illegitimen Halbbruder her.

Ebner-Eschenbach verdoppelt das Motiv der Determination durch die Sünden des Vaters, indem Maria später erfährt, dass eine von ihr verehrte Freundin, die Fürstin Alma Tessin, ebenfalls eine Geliebte ihres Vaters gewesen ist. Sie bricht den Kontakt mit ihr ab und erklärt Alma Tessins Schuld im Bewusstsein ihrer eigenen Unangreifbarkeit als junge Ehefrau für „unsühnbar" (U 213). Alma Tessin ist aber zugleich die Cousine und Jugendliebe von Felix Tessin, der Maria den Hof macht, in den sie verliebt ist und der sie schließlich verführt, nachdem sie in Übereinstimmung mit dem Willen ihres Vaters Graf Hermann Dornach geheiratet hat.

Das Motiv der Weißen Frau stiftet eine Verbindung zwischen *Effi Briest* und *Unsühnbar* in der Art, wie die Determination durch die Geschichte der Eltern und deren unheimliche, das Leben der Tochter überschattende Präsenz ins Bild gesetzt wird: Marias verstorbene Mutter, die an einer geheimnisumwobenen psychischen Erkrankung litt, soll auf dem Stammschloss Wolfsberg umgehen. Ein Porträt stellt sie dar „in einem weißen Spitzenkleide [...], mit nachlässig herabhängenden Armen, eine weiße, kaum aufgeblühte Rose in der Hand" (U 4). Im Lauf der Handlung findet Maria Briefe der Mutter, aus denen hervorgeht, dass die Krankheit durch den Kummer über die Untreue des Vaters hervorgerufen wurde. Das Bild der blassen, schwermütigen

10 Je nach Variante der Sage entweder um die Tötung der eigenen Kinder durch eine Frau, die eine neue Ehe eingehen möchte (Bertha von Rosenberg), oder um den Mord an einem Kind durch seine Stiefmutter, der von einer Botin nicht verhindert wird, weil sie unterwegs von ihrem Liebhaber aufgehalten wird (Wangeline von Burgsdorff). Vgl. dazu Kuhn 1843, 125–128; Minutoli 1850.

jungen Frau mit der Rose erinnert an ein Bild bei Fontane, das Porträt der Gräfin Drosselstein in *Vor dem Sturm*: „eine blaßblaue Robe, mit weißen Rosen besetzt. Nur eine, dicht über dem Gürtel, ist dunkelroth“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 2, 333), schildert Renate von Vitzewitz das Gemälde, das die Figuren wenig später auf Schloss Hohen-Ziesar selbst in Augenschein nehmen werden – in unmittelbarem Zusammenhang mit einem Bild der Weißen Frau, das sich ebenfalls dort befindet und samt der zugehörigen Sage von ihnen ausführlich diskutiert und ironisch besprochen wird.[11]

Auch Gräfin Drosselstein ist von einem erotisch konnotierten Geheimnis umgeben: Ihr Mann beobachtete in der Nacht vor ihrem Tod, wie sie Briefe aus einem Geheimfach nahm, an die Lippen führte und im Kamin verbrannte. Dass er nun ein außereheliches Liebesverhältnis seiner Frau vermuten muss, aber das Rätsel nie mehr wird lüften können, stürzt Drosselstein in tiefe Melancholie. Diesen Topos aufgefundener (oder aufgefundener und gleich wieder vernichteter) Briefe, der auch in *Effi Briest* eine handlungsbestimmende Funktion hat, persifliert Ebner-Eschenbach mit deutlich männer- und adelskritischer Stoßrichtung in ihrer Erzählung *Uneröffnet zu verbrennen*. Dort findet ein Mann, der selber keine Möglichkeit zum Seitensprung auslässt, nach dem Tod seiner Frau ein Päckchen Briefe mit der Aufschrift „Nach meinem Tode uneröffnet zu verbrennen“ (Ebner-Eschenbach 2015 [1898], 377) und kommt diesem Wunsch zwar nach, steigert sich aber so sehr in Eifersucht hinein, dass er seinen besten Freund verdächtigt und im Duell erschießt – um danach zu erfahren, dass die Briefe seiner Frau von ihrer Schwester zur Aufbewahrung übergeben worden waren.

In *Unsühnbar* werden die zurückliegenden Affären des Vaters enggeführt, denn Wolfi und Felix Tessin sind Studienfreunde. Der rachsüchtige Halbbruder wird zur Kupplerfigur: Er ist es, der für Felix Tessin eine Verbindung in Marias Dornacher Ehewelt herstellt und die Begegnung ermöglicht, bei der Tessin in einem Rokoko-Gartenpavillon, also aus der Perspektive des 19. Jahrhunderts an einem Ort illiziter, libertinärer Erotik,[12] Maria verführt. Kurz vor dieser Begegnung offenbart Tessin Maria, dass er einst in ehrlicher Absicht um ihre Hand angehalten habe; ihr Vater habe ihr das verschwiegen und sie so dazu gebracht, in die Heirat mit Hermann Dornach einzuwilligen (vgl. U 212). Maria ist empört, von dieser Manipulation zu erfahren, hat ihr Vater doch geschickt an ihre Vernunft und Selbstdisziplin appelliert, um sie zugunsten von Dornach zu beeinflussen. Sie empfindet Mitleid mit Tessin und Trauer um verlorene erotische Möglichkeiten:

> [...] das Erbarmen, um das er gebeten, füllte ihre Brust zum Zerspringen [...] Aber sie hatte ihm die Hand nicht reichen dürfen. Er würde gefühlt haben, daß sie zitterte und bebte und eisig war, weil alles Blut zu dem aufrührerischen Herzen strömte, das ihm so toll entgegenschlug. (U 213)

---

11 Bittrich (1978, 313) nennt Marias verstorbene Mutter eine Figur der Schauerromantik, „a Woman in White“.

12 Vgl. Fontanes ehemalige Fürstenmaîtresse Cécile und ihr Unbehagen, als sie mit einem einsamen, verschlossenen Rokokoschlösschen konfrontiert wird (vgl. GBA–Erz. Werk, Bd. 9, 97–98).

Indem Tessin sie über eine Manipulation aufklärt, deren Opfer sie geworden ist, manipuliert er sie selbst, so dass sie schließlich in einer Mischung aus Zorn, Bedauern und wiederaufflammender sexueller Attraktion mit ihm schläft (vgl. U 216–217; dazu Woodford 2006, 163).

In ähnlicher Weise manipulativ geht auch Crampas vor: Er deutet Effi an, dass ihr Mann sie durch die Spukgeschichte vom Chinesen disziplinieren wolle, und erweckt so Zorn gegen Innstetten in ihr, die ihm in die Hände spielen: „Eine junge Frau ist eine junge Frau, und ein Landrath ist ein Landrath. Er kutschirt oft im Kreise umher, und dann ist das Haus allein und unbewohnt. Aber solch Spuk ist wie ein Cherub mit dem Schwert …“ (E 81/348) Effi bricht das Gespräch ab, aber es rumort in ihr weiter:

> […] daß er den Spuk als Erziehungsmittel brauchte, das war doch arg und beinah beleidigend. Und „Erziehungsmittel“, darüber war sie sich klar, sagte nur die kleinere Hälfte; was Crampas gemeint hatte, war viel, viel mehr, war eine Art Angstapparat aus Calcül. Es fehlte jede Herzensgüte darin und grenzte schon fast an Grausamkeit. Das Blut stieg ihr zu Kopf, und sie ballte ihre kleine Hand […] (E 81/348–349)

2 Topos II: Galopp

Dass Effi Briest, die „Tochter der Luft“ (E 81/2), schnelle, schwindelerregende Bewegung liebt, ist unübersehbar und oft analysiert worden, von der Schaukel über den Schaukelstuhl bis zum Schlitten, in dem die sexuelle Affäre mit Crampas beginnt, nachdem die Tugendwächterin Sidonie von Grasenabb in die Kutsche ihrer Eltern umgestiegen ist (vgl. E 82/14). Fontane arbeitet hier mit einer sorgsam abgestuften Skala von Fortbewegungsmitteln, denn, wie Ulrich Raulff in seinem Buch *Das letzte Jahrhundert der Pferde* bemerkt, „die Kutsche [repräsentiert] als rollende Architektur […] die etablierte Welt von Ehe und Familie“ (Raulff 2015, 312). Crampas’ Übergriff im Schlitten kommt jedoch nicht unvorbereitet; eigentlich geschieht die Verführung schon in seiner manipulativen Konversation[13] auf den Ausritten an den Ostseestrand:

> Rollo jagte vorauf, dann und wann von dem Gischt überspritzt und der Schleier von Effi’s Reithut flatterte im Winde. Dabei zu sprechen, war fast unmöglich; wenn man dann aber, vom Meere fort, […] in den […] Kiefernwald einlenkte, so wurd’ es still, Effi’s Schleier flatterte nicht mehr, und die Enge des Wegs zwang die beiden Reiter dicht nebeneinander. (E 81/346)

Die Autoren des 19. Jahrhunderts verwenden das Pferd, wiederum mit Raulff gesprochen, als „Symbol und Substitut für etwas, was es gleichzeitig zu besprechen und zu beschweigen gilt, gleichsam als verbergenden Hinweis auf das zentrale Ungesagte

13 Vgl. zur Konversation zwischen Crampas und Effi über Heine’sche Gedichte Grawe 1982; Pütz 1989; Hehle 1999, 154–156.

ihrer Romane", denn „diesseits aller symbolischen und metaphorischen Überformungen ist das Reiten eine Artikulation zweier lebendiger Körper, und wie im Sex erhält sich auch im Reiten ein irreduzibles Moment reiner Physik" (Raulff 2015, 310 und 315–316).

Ein Seitenblick auf weitere kanonische Ehebruchsromane bestätigt diese These: Emma Bovary wird von Rodolphe während eines Ausritts verführt – auch hier zwingt der Weg die Reiter so dicht nebeneinander, dass ihre Körper sich berühren – und der vorausgehende Galopp wird vom Erzähler explizit als Vorbereitung auf Sex dargestellt:

> Dès qu'il sentit la terre, le cheval d'Emma prit le galop. Rodolphe galopait à côté d'elle. [...] elle s'abandonnait à la cadence du mouvement qui la berçait sur la selle. [–] Au bas de la côte, Rodolphe lâcha les rênes: ils partirent ensemble d'un seul bond [...] (Flaubert 1986 [1857], 225)[14]

Der zweite, schon weniger aufregende Ehebruch mit Léon findet dagegen in einer Droschke statt, die stundenlang kreuz und quer durch Rouen fährt: „Et la lourde machine se mit en route", formuliert der Erzähler sarkastisch (Flaubert 1986 [1857], 316).

In *Anna Karenina* entsteht eine subtilere Verbindung, wenn Anna symbolisch mit Wronskis Stute gleichgesetzt wird, der er das Rückgrat bricht, indem er sich mitten im Sprung aus dem leichten Sitz in den Sattel zurückfallen lässt. An diesem Hindernisrennen ereignet sich Annas sozialer Tod, denn hier gesteht sie Karenin ihre Affäre mit Wronski. Dessen Mimik nach dem Reitunfall wird bezeichnenderweise in den gleichen Worten beschrieben wie sein Gesichtsausdruck nach dem ersten Geschlechtsverkehr mit Anna: „bleich, mit bebendem Unterkiefer" (Tolstoi 2009 [1878], 227 und 304). Und wie Raulff zeigt, präfiguriert der Tod der Stute Annas Suizid, bei dem der Zug ihr das Rückgrat bricht (vgl. Raulff 2015, 312–315).[15]

Eine ähnliche Analogie zwischen Frau und Pferd findet sich bei Ebner-Eschenbachs Zeitgenossen und Freund Ferdinand von Saar in der Erzählung *Schloss Kostenitz* (1892): Eine Szene, in der ein reaktionärer junger Offizier ein Pferd gefügig macht, übt in der politisch aufgeladenen Situation von 1849, als das österreichische Militär die Revolution niederschlägt, auf die junge Frau eines liberalen alten Gutsbesitzers eine unheimliche Anziehung aus. Hier schießt der erotische mit dem politischen Gegensatz zusammen, der Glanz der militärischen Existenz mit der sexuell konnotierten Gewalt gegenüber dem Pferd.[16]

---

14 Vgl. dazu auch Raulff 2015, 316.

15 Vgl. Tolstoi 2009 [1878], 1153: „[...] den Kopf zwischen die Schultern gezogen, ließ sie sich unter den Waggon auf die Hände fallen und mit einer leichten Bewegung, als wollte sie gleich wieder aufstehen, nieder auf die Knie."

16 Vgl. dazu Rossbacher 1992, 33–42. Raulff (2015, 310–312) verweist auch auf die Romane von Thomas Hardy (in denen es um Ehe und Sexualität, allerdings nicht um Ehebruch geht): Das unglückliche Schicksal von Tess Durbeyfield ist aufs Engste sowohl mit Pferden als auch mit Sexualität verbunden: Der Unfalltod des Pferdes bringt das Unheil allererst ins Rollen und Tess' Vergewaltigung im nächt-

Auch in *Unsühnbar* kommt an einer wichtigen Stelle ein stürmischer Ritt vor (vgl. U 323–325), doch er ist in signifikanter Weise anders funktionalisiert. Er geht nicht dem Ehebruch voraus, sondern findet statt, als das Kind aus dem Seitensprung schon auf der Welt ist. Maria sondert sich von den anderen Reitern ab, weil ihr Pferd nervös ist. Im Galopp, als die Stute nahe daran ist durchzugehen, empfindet sie eine momentane Entlastung von den Schuldgefühlen, die sie quälen:

> Ein rasender, ein wonniger Ritt, ein Flug über Gräben und Hecken […] das ist Seligkeit. […] Maria's Herz öffnete sich ihr mit Entzücken. Sie athmete erquickt und frei; sie war einmal wieder glücklich und ruhig, und in ihrem Innern war Frieden … […] Der Frieden der Seele ist zu finden auf dem Rücken Hadassa's, im wilden Genuß eines sinnlosen Rennens und Jagens. Das schäumende Roß, die glühende Reiterin sind von demselben Rausche erfaßt. Hadassa ist nicht zu ermüden, nur zu erhitzen, Maria ihrer Herrschaft über sie nicht mehr so sicher wie früher. Um so schöner – es lebe die Gefahr! Aug' in Auge mit ihr wird das Vergessen am tiefsten … (U 324)

Die Stute galoppiert auf eine Mühle zu, ein Kindheitserlebnis blitzt auf – Maria war damals von einem durchgehenden Pferd beinahe unter ein Mühlrad geschleudert worden – und halb bewusst erfasst sie, dass das eine Möglichkeit zum Suizid ist, und lässt das Pferd laufen. Schließlich ruft ihr Mann sie an und sie bremst ab. In ihrer emotionalen Erschöpfung spürt sie plötzlich ihre Liebe zu ihm und entschließt sich, weiterzuleben und sein Glück nicht durch ein Geständnis, zu dem es sie eigentlich drängt, zu beeinträchtigen.

Die Differenz dieser Szene zu jenen bei Flaubert und Fontane, aber auch bei Tolstoi, ist markant. Auch Ebner-Eschenbach – selbst eine wagemutige Reiterin, die das Reiten als Raum persönlicher Freiheit empfand (vgl. Strigl 2016, 104–108) – spiegelt das Erleben ihrer Figur in den Reaktionen des Pferdes und schildert die bewusstseinsverändernde Wirkung der Geschwindigkeit und der intensiven Bewegung. Doch es geht nicht um Körperlichkeit und Sexualität, sondern um Marias inneres, emotionales und intellektuelles Erleben. Im Gegensatz zu Emma Bovary und Effi Briest erscheint Maria autonom – nicht nur als kompetente Reiterin, sondern auch im Erwägen der Möglichkeit, die die Situation ihr bietet, und in ihrer Entscheidung, von dieser Möglichkeit keinen Gebrauch zu machen.

---

lichen Wald geschieht nach einem langen, in die Irre führenden Ritt. Am Ende wird sie ihren Vergewaltiger, der ihr Leben durch diese Tat ruiniert hat, mit einem Stich in die Brust ermorden, ein Echo des Unfalls am Anfang (vgl. Hardy 2000 [1891], 26, 59–65, 334–337). In Hardys *Far from the Madding Crowd* erblickt Gabriel Oak die Protagonistin Bathseba Everdene, als sie – in einem Männersattel – unter einem tiefhängenden Baum durchreitet, sich rückwärts auf den Rücken des Pferdes fallen lässt und sich dann wieder aufrichtet; die Wortwahl könnte, ähnlich wie bei Flaubert, kaum stärker sexuell konnotiert sein (vgl. Hardy 2013 [1874], 15).

3 Topos III: Ein Leben nach christlichen Bildern

Peter-Klaus Schuster hat eindrucksvoll gezeigt, dass die Biografie der Effi Briest als „Leben nach christlichen Bildern" gestaltet ist. Da ist zunächst die Eingangsszene, in der sie zusammen mit ihrer Mutter im *hortus conclusus* von Hohen-Cremmen beim Arbeiten an einem Altarteppich auf schachbrettartig gemustertem Boden präsentiert wird – die Maria der Verkündigung (vgl. Schuster 1978, 3–9). Tatsächlich wird der Engel Gabriel im Text ausdrücklich genannt, wenn auch der Bezug an der Textoberfläche verschoben ist auf Effis Alter Ego Hulda: „Sieht sie nicht aus, als erwarte sie jeden Augenblick den Engel Gabriel?" (E 81/3)[17] Statt des Erzengels erscheint dann Innstetten, doch Effis Leben bleibt eingefasst in ein typologisch vorgeprägtes Motivnetz Eva/Maria, erkennbar etwa wenn sie nach ihrer späten Rückkehr in den Paradiesgarten ihrer Kindheit kurz vor ihrem Tod „einen Frühapfel vom Zweig [bricht] und tapfer [einbeißt]" (E 82/356). Ihr Geburts- wie ihr Todestag fallen in den Marienmonat August. Am Fest Mariae Himmelfahrt wird ihre Tochter Annie getauft, die den Namen von Marias Mutter trägt – in einer Umkehrung, die möglicherweise auf die verkehrte Generationenfolge auf der Handlungsebene anspielt, wo die Tochter den Geliebten der Mutter heiratet.

Entdeckte Schuster das Marienleben als Muster für den Lebenslauf einer Figur in *Effi Briest* fast ein Jahrhundert nach Erscheinen des Romans, so springt es dem Leser in *Unsühnbar* geradezu entgegen.[18] Hier trägt die Protagonistin keine schwer deutbare Namensform von Eva, sondern heißt geradewegs Maria, in ihrem Ehenamen Dornach klingt die Rose ohne Dornen an. Wolfi spielt auf die Maria Immaculata an, wenn er, wütend über Marias vermeintliche Arroganz, murmelt: „meinen letzten Lebensfunken für einen Flecken auf Deinem Hermelin!" (U 203) An Mariae Himmelfahrt verunglücken Marias Mann und der eheliche Sohn (vgl. U 348–350). Erich, das Kind aus dem Seitensprung, ein „holder Knabe im lockigen Haar" (vgl. U 334–335 und 366), wird am 24. Dezember geboren (vgl. U 232). Er wird unschuldig leiden, weil Maria in dem Moment, als er durch den Tod seines Vaters und Bruders zum Majoratsherrn aufrückt, seine illegitime Herkunft eingesteht und erklärt, er sei „nicht erbfähig" (U 355). Er teilt mit Maria die Zeit ihrer ‚Buße' im Stammschloss ihres Vaters, eine Verbannung, die sie anders als Effi Briest selbst gewählt hat und in der die Marien-Facette der in der Einöde büßenden Maria Magdalena in den Vordergrund tritt. Auf dem düsteren Schloss mit seinem verwahrlosten Garten widersteht sie einer neuerlichen Attacke Tessins, der sie heiraten und seinen Sohn legitimieren will. Von dieser Begegnung erholt sie sich nicht mehr und stirbt – wiederum im August. Im Sterben hat sie eine Vision, die das traditionell auf Maria bezogene 12. Kapitel der Apokalypse mit der Frau

---

17 Dieser Einsatz von Bildern und Texten, die dem Publikum (aus den Medien) vertraut sind, ist ein Beispiel für Fontanes *media crossings*, die von McGillen (2019, 208) als eine von Fontanes besonders erfolgreichen kreativen Verfahrensweisen identifiziert werden.

18 Vgl. zum Folgenden Bittrich 1978, 342–345; Roberts 1997, 163–179; Woodford 2006, 159–161.

in den Wehen, die ein Drache bedroht, verändert aufgreift und auch das Motiv des Fleckens wiederaufnimmt:

> ein Stern war vom Himmel gefallen, und der Stern war ein Weib, und entsetzliche Ungeheuer zerfleischten es … Hunderte von Fratzen, Köpfe ohne Leiber schwebten heran, Augen ohne Köpfe, die vielen Augen, die sich in die ihren bohrten. Sie fürchtete sich nicht, sie fand das Alles natürlich. Natürlich auch, daß sie auf ihrem Bette lag und zugleich dort oben stand, in dem webenden Schein, an der Seite Hermann's [ihres verstorbenen Mannes]. Er deutete auf sie und sagte: „Ich seh' Dein Herz, es blutet, und es hat einen schwarzen Fleck, einen kleinen, kleinen Fleck, der verfinstert die Welt." (U 373)

Das Bild der Sterbenden präsentiert die Erzählerin schließlich als Abbild der *Dormitio Mariae*: „Maria lag gerade ausgestreckt. […] Umflossen von der goldigen Pracht ihrer Haare ruhte ihr Haupt in den Kissen" (U 375).

Maria stirbt an einer unbestimmten Krankheit, geschwächt durch Demut und Verzicht; der Arzt diagnostiziert „Herz-Ruptur" (U 374) als Todesursache. Der Tod einer jungen Frau durch ein solches rätselhaftes Leiden hat spätestens seit Rousseaus *Nouvelle Héloïse* literarische Tradition: So siecht auch Arnims Dolores dahin, während Goethes Ottilie sich zu Tode hungert. Effi Briest stirbt an einer ebenfalls nicht klar identifizierten Krankheit, die damit zu tun hat, dass sie ein sich immer steigerndes Bedürfnis nach Luft hat (vgl. E 82/349–350) und sich infolge davon an Nachtluft und Nebeln (vgl. E 82/349 und 356) verkühlt.[19] Dieses Hinschwinden und Sich-Auflösen[20] steht in starkem Kontrast zu den aktiven, das Drastische nicht scheuenden Suiziden von Emma Bovary und Anna Karenina[21] und verleiht dem Romanende eine resignative, versöhnliche Note, kompatibel mit dem von Fontane wie von Ebner-Eschenbach bejahten Verklärungspostulat des Realismus.[22]

Auf die Konstruktion des Plots hin betrachtet, erlaubt das heilsgeschichtlich vorgeprägte Schema von Sündenfall, Buße und Versöhnung in *Effi Briest* und *Unsühnbar* eine Abrundung, die dem Klassizismus der *Deutschen Rundschau* und den Forderungen des Extreme scheuenden *genus medium* (vgl. McGillen 2019, 244–246) entgegenkommt: Im Tod der Protagonistin findet der Bogen der Emotion einen Schluss- und Ruhepunkt. Deutlich zutage tritt diese Beruhigung, wenn man das Ende von *Effi Briest* etwa mit den zur Zukunft hin offenen Schlussszenen der Filmadaption von Hermine

19 Ein weiteres Beispiel bei Fontane ist Hilde in *Ellernklipp* (1881).

20 In dieser ‚tugendhaften' Selbstverneinung, die schließlich einen ätherischen Tod herbeiführt, erblickt Graevenitz (1995, 116) in Bezug auf Arnims Dolores einen „verinnerlichten Kampf der Geschlechter" und im dort vorgeführten Liebes- und Ehe-Ideal eine „Sublimationsform von Gewalt".

21 Noch drastischer ist das Ende von Hardys Tess, die als Mörderin hingerichtet wird.

22 Chardin (2009, 432) spricht von einer veritablen „Ansteckung" aller Hauptfiguren mit Resignation und Vergebung: Effi verzeiht Crampas und nimmt in ihrem Abschiedsbrief an ihn die Schuld auf sich; jener akzeptiert seinen Tod im Duell und stirbt mit einem „beinah freundliche[n] Schimmer" (E 82/196) im Gesicht; die Eltern holen Effi am Ende zu sich; Effi vergibt im Sterben Innstetten. Vgl. dazu auch Sagarra 2006.

Huntgeburth (2009) kontrastiert.[23] In *Unsühnbar* schlägt der Bogen der Emotionen höher aus als in *Effi Briest* – als symptomatisch dafür können die Reitszenen gelten: während Effis Schleier im Wind flattert, geht Maria das Pferd beinahe durch –, und dramatischer, ja melodramatisch und aus heutiger Sicht ein gutes Stück über die Grenze zum Kitsch hinaus, ist bei Ebner-Eschenbach auch das Ende inszeniert.

Zu dieser starken Emotionalisierung trägt die religiöse Bildlichkeit bei. *Unsühnbar* steht hierin in der Tradition der *sentimental novel* (vgl. Woodford 2006, 160), die im 19. Jahrhundert vor allem von amerikanischen Autorinnen vertreten wurde,[24] ebenso wie in der Konzentration auf starke moralische Empfindungen, insbesondere auf das Gewissen der Protagonistin. Der moralische Impuls äußert sich auf der einen Seite in scharfer Gesellschaftskritik – Ebner-Eschenbachs Kritik am traditionellen Lebensstil des Adels in *Unsühnbar* ist markant[25] –, auf der anderen aber in der Idealisierung von Figuren. Diese erreicht ihren Gipfelpunkt in Hermann Dornach, als Ehemann wie als Gutsherr ein Muster aller Tugenden – eine Übersteigerung in das aus Sicht der Leserschaft Unplausible, auf die Joseph Breuer Marie von Ebner-Eschenbach aufmerksam machte.[26]

Sentimentalisierung und Idealisierung begegnen in *Effi Briest* mitunter, wenn der Erzähler seine dominierende beobachtende Position verlässt, etwa in der Darstellung der Treue von Dienerin (Roswitha) und Tier (Rollo), die in Kontrast zur adligen und großbürgerlichen Gesellschaft gesetzt werden. Nicht ganz zu Unrecht nennt Wolfgang Matz Innstettens und Wüllersdorfs Eingeständnis „die ist uns über" (E 82/353) angesichts von Roswithas Brief „Kitsch" und ein „sentimentales Klischee" (Matz 2014, 44–45). Roswitha in ihrem Verhältnis zu Effi wird nicht nur auf der sozialen Ebene idealisiert, sondern auch als Angehörige einer konfessionellen Minderheit: Vor dem Hintergrund des ‚Kulturkampfs' in Preußen präsentiert der Erzähler den Katholizismus als die weniger rigorose, barmherzigere und menschlichere Konfession. Dies zeigt sich auch an der Isotopie ‚katholisch' im zweiten Teil des Romans: Statt zu den Passionsspielen in Oberammergau fahren die Innstettens nach Rügen, wo Effi an der Stelle der angeblichen Menschenopfer einen Schock erleidet (vgl. E 82/172–175). Später

---

23 Scharfe Kritik an Fontanes Romanende, das er geradezu als „Kapitulation eines Romanciers" betrachtet, übt Matz 2014, 183 und 195–196.

24 Und zwar als deren Beitrag zum *nation building*, zum philosophischen Diskurs und zu verschiedenen politischen Reformbewegungen. Mit ihrer Nähe zur Religion als einer Hauptquelle der Moral eignete sich die *sentimental novel* sowohl für den Appell zur Selbstvervollkommnung als auch dafür, politische Reformanliegen zu propagieren und Kritik an der herrschenden Gesellschaftsordnung zu üben. Vgl. dazu Kete 2004; Bauer und Gould 2001.

25 Sie äußert sich insbesondere in der Darstellung von Wolfsbergs Verhalten gegenüber den Bauern auf seinem Gut (vgl. U 229), in der Oberflächlichkeit der Nachbarn Wonsheim (vgl. U 321–323) und erreicht in der Jagdszene im 14. Kapitel einen Höhepunkt (vgl. U 327–331); vgl. dazu Strigl 2016, 314–315.

26 Während sie an anderen Stellen Leservorbehalten durch Umarbeitungen gerecht zu werden versuchte (vgl. Anm. 7), war Ebner-Eschenbach hier nicht zu einer Änderung bereit; vgl. Bittrich 1978, 309; Polt-Heinzl 2014, 29.

wohnt die aus ihrer Herkunftswelt Verstoßene in der Königgrätzer Straße und lässt sich von Roswitha aus dem Habsburger Hof Spatenbier und Wiener Schnitzel holen (vgl. E 82/336–337).[27]

Beides, die Idealisierung des Verhältnisses zwischen Herrin und Dienerin und die Idealisierung des Katholizismus, haben wiederum, aller religiösen Bildlichkeit zum Trotz, in Ebner-Eschenbachs Erzählwerk keinen Platz.[28] Aufgewachsen auf einem Gut in Mähren als Katholikin strenger Observanz, wie sie für den österreichischen Hochadel charakteristisch war, zeigt sie etwa in ihrem Roman *Das Gemeindekind* (1887) eindrucksvoll, wie ein Mädchen durch das ‚pädagogische' Zusammenwirken von weiblichem Adel und Nonnen zugrunde gerichtet wird (vgl. Strigl 2016, 291–293; Richter 2014; Sagarra 1991). In *Unsühnbar* gibt Maria desillusioniert vom geistlichen Personal den Versuch auf, ihr Gewissen durch die Beichte zu entlasten (vgl. U 333). Sie löst sich gänzlich von der Religion, während Effi, zurückgekehrt in den Paradiesgarten ihrer Kindheit, sich von Pastor Niemeyer die Versicherung holt, sie werde in den Himmel kommen (vgl. E 82/349).

4 Conclusio

Fontane und Ebner-Eschenbach erzählen jeweils die Geschichte eines Ehebruchs in der High Society, inspiriert durch eine mündlich kolportierte reale Begebenheit.[29] Die tiefere Ursache für den Ehebruch und die nachfolgende tödliche Katastrophe für die Protagonistin, auf die der narrative Fokus gerichtet ist, liegt in beiden Erzählungen im zeittypischen, insbesondere für die Welt des Adels charakteristischen „Töchterschacher" (Polt-Heinzl 2014, 19), dem Arrangement einer Ehe durch die Eltern. Diese bilden durch ihr manipulatives Verhalten und die Verflechtung mit ihrer eigenen (sexuellen) Vergangenheit die Wurzel des Unheils, das im Verlauf der Handlung ihre Töchter zugrunde richtet.

Wie die Gegenüberstellung von *Effi Briest* und *Unsühnbar* mit Blick auf drei ausgewählte erzählerische Topoi zeigt, bedienen sich die beiden Erfolgsautoren der *Deutschen Rundschau* bis in die Bild- und Symbolebene hinein ähnlicher ‚Versatzstücke' und greifen auf vergleichbare, ihrem Lesepublikum vertraute Medien, vorgeprägte narrative Szenen, Figurentypen und Konstellationen zurück.

Dennoch wirken die beiden Texte zumindest auf den heutigen Leser sehr verschieden. Zum einen betrifft das die Akzentsetzung in der Darstellung der Protago-

---

27 Vgl. Hehle 1998, 370–371. Zu Fontanes Darstellung des Katholizismus vgl. u. a. Sagarra 1995; Nürnberger 2002; Nürnberger 2006; Beutel 2003.

28 Ebner-Eschenbachs kritische Darstellung des Verhältnisses von Herr(in) und Diener, Adel und Bauern erreicht ihren Höhepunkt in der Erzählung *Er laßt die Hand küssen* (1885).

29 Vgl. D'Aprile 2018, 376–380; Bittrich 1978, 235.

nistin und ihres Verhältnisses zu ihrer sozialen Umgebung: Das Drama der mit ihrem Gewissen und großen Gefühlen ringenden Maria spielt sich in ihrem Inneren ab; sie hat ein starkes Bedürfnis, ihr Leben selbst zu bestimmen und aktiv in die Hand zu nehmen. In der Konsequenz kann sie selbst sich – infolge der Internalisierung gesellschaftlich vermittelter Werte (vgl. Woodford 2006, 165) – nicht verzeihen und schickt sich samt ihrem Kind in die Verbannung, während die gesellschaftlichen Kreise, denen sie angehört, sie nach ihrem Geständnis keineswegs ausstoßen, sondern für ihren Mut bewundern (vgl. U 362).[30] Effi dagegen, die sich nach den Worten ihrer Mutter „gern treiben" lässt (E 82/178), ist als passive Figur gezeichnet, die ohne emotionale Beteiligung in ihre Beziehungen als Ehefrau, Mutter, Geliebte hinein-‚gleitet'. Nur unter forciertem Rückgriff auf ihre protestantische Erziehung kann sie sich dazu durchringen, eine Schuld anzuerkennen, die sie nicht als solche empfindet (vgl. E 82/180).[31] Auch Innstetten weist die Vorstellung, Ehebruch sei „unsühnbar", explizit zurück (E 82/191). Dennoch wird Effi von ihrer sozialen Umgebung mit der Unerbittlichkeit eines vorprogrammiert ablaufenden Prozesses ausgestoßen und erscheint damit als Opfer gesellschaftlicher Mechanismen, jenes „Götzen", dem man sich unterwerfen muss, „so lange der Götze gilt", wie Innstetten und Wüllersdorf – ebenfalls infolge der Internalisierung sozial vermittelter Werte – meinen (E 82/193).[32]

Sehr unterschiedlich ist aber auch die Stimme, die erzählt, und damit die Stimmung, die die beiden Texte prägt: Von der polierten Oberfläche des Fontane-Romans mit seiner gemäßigten, überwiegend distanzierten und häufig humoristisch-ironischen Erzählstimme sticht das auch auf der stilistischen Ebene hochemotional und engagiert dargestellte Geschehen in *Unsühnbar* stark ab. Ebner-Eschenbachs Ironie ist weniger humoristisch als sarkastisch; umgekehrt tritt die Sentimentalisierung von Figuren und Handlungselementen durch ihre Erzählerin stärker hervor als jene des Fontane'schen Erzählers.

In dieser unterschiedlichen Stimmung und Erzählhaltung mag – mit Blick auf die ästhetischen Präferenzen und Erwartungen des Lesepublikums der *Deutschen Rundschau* – einer der Gründe dafür liegen, dass *Effi Briest* Fontanes erfolgreichster Roman, *Unsühnbar* Ebner-Eschenbachs umstrittenste Erzählung war.

---

30 Dasselbe gilt für den realen Fall, den Ebner-Eschenbach in ihrer Erzählung aufgreift; vgl. Bittrich 1978, 235.

31 Auch in der Situation der ‚büßenden Magdalena' kommt dieser Gegensatz zum Ausdruck: Effi bedauert, nicht in einem Bildungsverein oder Kindergarten arbeiten zu können, weil ihr als geschiedener Frau der Zugang verwehrt werden muss (vgl. E 82/338), wohingegen Maria sich selbst zu ‚unrein' fühlt, um auf andere einzuwirken (vgl. U 360).

32 Auch das Bild des Gesellschaftsgötzen ist – im Kontext des Duells – ein Topos, vgl. z. B. Puschkin 1981 [1837], 144: „Ja, die Gesellschaft, ja, die Leute, / sie geben uns das rechte Maß, / auf diesen Götzen ist Verlaß!"

Literatur

Bauer, Dale M./Gould, Philip (Hrsg.): The Cambridge Companion to Nineteenth-Century American Women's Writing. Cambridge: Cambridge University Press 2001.
Begemann, Christian: „Ein Spukhaus ist nie was Gewöhnliches …" Das Gespenst und das soziale Imaginäre in Fontanes *Effi Briest*. In: Peter-Uwe Hohendahl, Ulrike Vedder (Hrsg.): Herausforderungen des Realismus. Heidelberg: Winter 2018, S. 203–241.
[Berbig, Roland/Hartz, Bettina]: Theodor Fontane im literarischen Leben. Zeitungen und Zeitschriften, Verlage und Vereine. Dargestellt von Roland Berbig unter Mitarbeit von Bettina Hartz. Berlin, New York: De Gruyter 2000.
Beutel, Eckart: Fontane und die Religion. Neuzeitliches Christentum im Beziehungsfeld von Tradition und Individuation. Gütersloh: Gütersloher Verlags-Haus 2003.
Bittrich, Burkhard: Marie von Ebner-Eschenbach, Unsühnbar. Kritisch hrsg. und gedeutet von Burkhard Bittrich. Tübingen, Bonn: Niemeyer, Bouvier 1978.
Böschenstein, Renate „Und die Mutter kaum in Salz". Muttergestalten in Fontanes *Vor dem Sturm* und *Effi Briest* [1996]. In: Dies.: Verborgene Facetten. Studien zu Fontane. Hrsg. von Hanna Delf von Wolzogen und Hubertus Fischer. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006, S. 267–299.
Brandt, Helmut: Marie von Ebner-Eschenbach und die „Deutsche Rundschau". In: Herbert Zeman (Hrsg.): Die österreichische Literatur. Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart (1880–1980). Graz 1989, S. 1001–1015.
Brown, Herbert Ross: The Sentimental Novel in America, 1789–1860. New York: Pageant Books 1959.
Chambers, Helen: Mobilität und Ehebruch, Frauen in der Stadt, Reisende Provinz, Metropole und Welt bei Fontane und Ebner-Eschenbach [2013]. In: Dies.: Fontane-Studien. Gesammelte Aufsätze zu Romanen, Gedichten und Reportagen. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, S. 319–331.
Chardin, Philippe: Effi Briest ou l'adultère sans ses „légions lyriques". In: Revue de littérature comparée 332 (2009), S. 425–435.
Curtius, Ernst Robert: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter [1948]. 11. Aufl. Tübingen, Basel: Francke 1993.
D'Aprile, Iwan-Michelangelo: Fontane. Ein Jahrhundert in Bewegung. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2018.
Daemmrich, Horst S./Daemmrich, Ingrid: Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch. 2. Aufl. Tübingen, Basel: Francke 1995.
Dieterle, Regina: Theodor Fontane. Biografie. München: Hanser 2018.
Ebner-Eschenbach, Marie von: Uneröffnet zu verbrennen [1898]. In: Dies.: Leseausgabe in vier Bänden, Bd. 4. Hrsg. von Evelyne Polt-Heinzl, Daniela Strigl und Ulrike Tanzer. Salzburg, Wien: Residenz 2015, S. 373–401.
Ebner-Eschenbach, Marie von: Unsühnbar. Erzählung. In: Deutsche Rundschau, Jg. 16 (1889/90), Bd. 61, H. 1–3, S. 1–35, 198–233, 321–377. (Sigle: U)
Eco, Umberto: Die Innovation im Seriellen [1983]. In: Ders.: Über Spiegel und andere Phänomene. Aus dem Ital. von Burhart Kroeber. München, Wien: Hanser 1988, S. 155–180.
Flaubert, Gustave: Madame Bovary [1857]. Introduction, notes, sommaire et bibliographie par Bernard Ajac. Paris: Flammarion 1986.
Fontane, Theodor: Effi Briest. Roman. In: Deutsche Rundschau, Jg. 21 (1894/95), Bd. 81, H. 1–3, S. 1–32, 161–191, 321–354, und Bd. 82, H. 4–6, S. 1–35, 161–196, 321–359. (Sigle: E)
Goeller, Margot: Hüter der Kultur. Bildungsbürgerlichkeit in den Kulturzeitschriften „Deutsche Rundschau" und „Neue Rundschau" (1890–1914). Frankfurt a.M. u. a.: Peter Lang 2010.
Graevenitz, Gerhart von: Romanform und Geschlechterkampf. Zu Arnims „Dolores". In: Gerhard Neumann (Hrsg.): Romantisches Erzählen. Würzburg: Königshausen & Neumann 1995, S. 107–120.

Grawe, Christian: Crampas' Lieblingsdichter Heine und einige damit verbundene Motive in Fontanes „Effi Briest". In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 1982, S. 148–170.
Haacke, Wilmont: Julius Rodenberg und die *Deutsche Rundschau*. Eine Studie zur Publizistik des deutschen Liberalismus (1870–1918). Heidelberg: Vowinckel 1950.
Hardy, Thomas: Far from the madding crowd [1874]. Hrsg. Rosemarie Morgan and Shannon Russell. London: Penguin 2013.
Hardy, Thomas: Tess of the d'Urbervilles. A pure woman [1891]. Introduction and notes by Michael Irwin. Ware, Hertfordshire: Wordsworth 2000.
Hehle, Christine: „Ich steh und falle mit Gieshübler". Die Verführung der Effi Briest. In: Roland Berbig (Hrsg.): Theodorus victor. Theodor Fontane, Schriftsteller des 19. am Ende des 20. Jahrhunderts. Frankfurt a.M. u. a.: Peter Lang 1999, S. 137–162.
Hehle, Christine: Julius Rodenberg. In: Rolf Parr, Gabriele Radecke, Peer Trilcke, Julia Bertschik (Hrsg.): Theodor Fontane Handbuch. Berlin, Boston: De Gruyter [in Vorbereitung].
Hehle, Christine: Anhang. In: GBA–Erz. Werk, Bd. 15, S. 351–515. (Hehle 1998)
Kete, Mary Louise: Sentimental Literature. In: Jay Parini (Hrsg.): The Oxford Encyclopedia of American Literature, Bd. 3. Oxford: Oxford University Press 2004, S. 545–554.
Kuhn, Adalbert (Hrsg.): Märkische Sagen und Märchen. Berlin: Reimer 1843.
Matz, Wolfgang: Die Kunst des Ehebruchs. Emma, Anna, Effi und ihre Männer. Göttingen: Wallstein 2014.
McGillen, Petra S.: The Fontane Workshop. Manufacturing Realism in the Industrial Age of Print. New York, London: Bloomsbury 2019.
Minutoli, Julius von: Die weiße Frau. Geschichtliche Prüfung der Sage und Beobachtung dieser Erscheinung seit dem Jahre 1486 bis auf die neueste Zeit. Berlin: Duncker 1850.
Müller, Wolfgang G.: Topik/Toposforschung. In: Ansgar Nünning (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart, Weimar: Metzler 1998, S. 537–538.
Nürnberger, Helmuth: Ein fremder Kontinent – Fontane und der Katholizismus. In: Konrad Ehlich (Hrsg.): Fontane und die Fremde, Fontane und Europa. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 70–87.
Nürnberger, Helmuth: „Ein von Borniertheit eingegebener Antikatholizismus […] etwas ganz besonders Schreckliches". Fontanes Reaktion als Kritiker und Erzähler im Klima des Kulturkampfes. In: Hanna Delf von Wolzogen, Hubertus Fischer (Hrsg.): Religion als Relikt? Christliche Traditionen im Werk Fontanes. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006, S. 157–181.
Oestersandfort, Christian: Topos. In: Dieter Burdorf, Christoph Fasbender, Burkhard Moennighoff (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. 3. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler 2007, S. 773–775.
Polt-Heinzl, Evelyne: Zwei Frauenleben – viele Überraschungen. In: Marie von Ebner-Eschenbach: Leseausgabe in vier Bänden, Bd. 2. Hrsg. von Evelyne Polt-Heinzl, Daniela Strigl und Ulrike Tanzer. Salzburg, Wien: Residenz 2014, S. 7–31.
Pütz, Peter: Wenn Effi läse, was Crampas empfiehlt … Offene und verdeckte Zitate im Roman. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): Theodor Fontane. TEXT+KRITIK-Sonderband. München: edition text + kritik 1989, S. 174–184.
Puschkin, Alexander: Eugen Onegin. Roman in Versen [1837]. Aus dem Russischen und mit einem Nachwort von Ulrich Busch. Zürich: Manesse 1981.
Rasch, Wolfgang: Theodor Fontane in der österreichischen Presse. In: FBl. 106 (2018), S. 26–43.
Raulff, Ulrich: Das letzte Jahrhundert der Pferde. Geschichte einer Trennung. München: Beck 2015.

Richter, Daniela: Tödliche Verpuppung: Objektivierung des Weiblichen in Marie von Ebner-Eschenbachs „Das Gemeindekind“. In: Insa Fooken, Jana Mikota (Hrsg.): Puppen – Menschenbegleiter in Kinderwelten und imaginären Räumen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2014, S. 218–230.

Roberts, Louis: Ebner-Eschenbachs *Unsühnbar* und Hawthornes *The Scarlet Letter*. In: Joseph P. Strelka (Hrsg.): Des Mitleids tiefe Liebesfähigkeit. Zum Werk der Marie von Ebner-Eschenbach. Bern u. a.: Peter Lang 1997, S. 163–179.

Rossbacher, Karlheinz: Literatur und Liberalismus. Zur Kultur der Ringstraßenzeit in Wien. Wien: Jugend & Volk 1992.

Sagarra, Eda: Marie von Ebner-Eschenbach and the Tradition of the Catholic Enlightenment. In: Ritchie Robertson, Edward Timms (Hrsg.): The Austrian Enlightenment and its Aftermath. Edinburgh: Edinburgh University Press 1991, S. 117–131.

Sagarra, Eda: „Und die Katholschen seien, bei Licht besehen, auch Christen.“ Katholiken und Katholischsein bei Fontane: Zur Funktion eines Erzählmotivs. In: FBl. 59 (1995), S. 38–58.

Sagarra, Eda: Sünde und Vergebung bei Fontane. In: Hanna Delf von Wolzogen, Hubertus Fischer (Hrsg.): Religion als Relikt? Christliche Traditionen im Werk Fontanes. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006, S. 77–90.

Schuster, Peter-Klaus: Theodor Fontane: Effi Briest – Ein Leben nach christlichen Bildern. Tübingen: Niemeyer 1978.

Shalaby, Safaa: Ehebruch im Roman des Realismus. Eine Problematik des Ehelebens um die Jahrhundertwende. Studie anhand von zwei exemplarischen Werken: Theodor Fontanes „Effi Briest“ und Marie von Ebner-Eschenbachs „Unsühnbar“. In: Kairoer germanistische Studien 9 (1996), S. 235–268.

Strigl, Daniela: Berühmtsein ist nichts. Marie von Ebner-Eschenbach. Eine Biographie. Salzburg, Wien: Residenz 2016.

Tolstoi, Lew: Anna Karenina. Roman in acht Teilen [1878]. Übersetzt und kommentiert von Rosemarie Tietze. München: Hanser 2009.

Woodford, Charlotte: Realism and sentimentalism in Marie von Ebner-Eschenbach’s Unsühnbar. In: Modern Language Review 101 (2006), S. 151–166.

Daniela Gretz

Medieneffekte und -reflexionen im Erstdruck von Theodor Fontanes *Stechlin* in *Über Land und Meer*

In dankbarer Erinnerung an Gerhart von Graevenitz.

Im Mittelpunkt der folgenden Überlegungen steht der Zeitschriftenerstdruck des *Stechlin* im sonntäglich erscheinenden Folioformat von *Über Land und Meer* in insgesamt 19 Fortsetzungsfolgen von Oktober 1897 bis Februar 1898 als spezifische „recorded form" (McKenzie 2004 [1999], 55) des Romans.[1] Da der erste Sonntag im Oktober des Jahres 1897 der 3. Oktober war, setzt die Romanhandlung hier just am Tag des Erscheinens der ersten Folge ein („Heut aber war dritter Oktober und ein wundervoller Herbsttag dazu" [ÜLM 1, 3]), wodurch ein Realitätseffekt erzeugt und der *Stechlin* unmittelbar als Zeitroman in Szene gesetzt wird.[2] Um derartige medial erzeugte Lektüreeffekte und die mit ihnen verbundenen Medienreflexionen geht es im weiteren Verlauf.

Noch genauer gehe ich dabei von der konkreten medial-materialen Vorliegenheit des Folioformats als Halbjahrgangsband aus. Diese Entscheidung ist einerseits praktisch begründet und geht auf die zeithistorische Archivierungspraxis zurück, die im Abonnementverkauf vertriebenen ephemeren Einzelhefte mittels vom Verlag vertriebener Einbanddecken in solche Quartals-, Halbjahrgangs- oder Jahrgangsbände zu überführen und als fortgesetzte Realenzyklopädien der Gegenwart in der Hausbibliothek aufzubewahren, weshalb sich nur noch wenige Einzelhefte erhalten haben.[3]

1 Der Jahrgang der Zeitschrift läuft immer von Oktober bis September, der *Stechlin* eröffnet entsprechend den 40. Jahrgang. Im weiteren Verlauf zitiere ich aus Fontanes Roman und weiteren Texten des Halbjahrgangsbandes (79 1898/1) jeweils unter der Sigle ÜLM unter Angabe von Heftnummer und Seitenzahl. Es gab noch einen weiteren Zeitschriftendruck des Romans in der monatlich erscheinenden Oktav-Ausgabe vom Dezember 1897 bis Juli 1898 (vgl. GBA–Erz. Werk, Bd. 17, S. 545), der hiervon als eigenständige ‚recorded form' zu unterscheiden ist.

2 Ob es sich dabei um einen bloßen Zufall oder einen kalkulierten Effekt handelt, lässt sich schwer nachvollziehen, es liegt aber sowohl im Bereich des Möglichen, dass Fontane das vorgesehene Publikationsdatum bei der Fertigstellung einkalkuliert hat als auch, dass die Textpassage auf Eingriff der Redaktion hin angepasst wurde. Beides lässt sich aber nicht ermitteln, da der erste Teil des Manuskripts, die Satzvorlage und die korrigierten Fahnen (vgl. GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 526–527) sowie große Teile der Verlagskorrespondenz (vgl. GBA–Erz. Werk, Bd. 17, S. 496) nicht erhalten sind. In Bezug auf den erzielten Effekt ist diese Frage aber letztlich irrelevant.

3 Vgl. dazu Gretz 2018. Auch am Ende des *Stechlin* wird diese Archivierungspraxis kurz allgemein thematisiert, als Engelke auf Dubslavs Frage nach einem „Buch mit Bildern drin" (ÜLM 18, 286) als Unterhaltungsstoff für die kleine Agnes die „vier Bände, die wir letzte Weihnachten bei Buchbinder Zippel in Gransee haben einbinden lassen" ins Spiel bringt und erläutert „Eigentlich war es bloß 'ne ‚Landwirtschaftliche Zeitung', und alle, die mal 'nen Preis gewonnen, die waren drin. Und Bismarck auch un Kaiser Wilhelm auch." (ÜLM 18, 286)

https://doi.org/10.1515/9783110733235-017

Andererseits handelt es sich hierbei aber auch um eine eigenständige Erscheinungsform der Zeitschrift. Diese eröffnet im Rahmen der spezifischen Affordanz[4] des Buchformats mittels Paratexten, wie Inhaltsverzeichnissen oder Registern, nicht nur den zeitgenössischen Leser*innen mit der gezielten, interessegeleiteten Stellen- oder intensiven Wiederholungslektüre neue Lektüremöglichkeiten, die neben das Blättern und die ‚exhaustive Lektüre' (vgl. Stockinger 2018, 25) treten. Das ist zugleich die theoretische Begründung für die Wahl dieser Erscheinungsform, zumal sie den retrospektiven (literatur-)wissenschaftlichen Leser*innen erlaubt, die über „serielle Assoziationstechniken" erzeugten zeitschriftenspezifischen Formen „thematisch heft- und jahrgangsübergreifende[n]" bzw. „thematisch textsortenübergreifenden seriellen Erzählen[s]" (Stockinger 2018, 150–152) nachzuvollziehen, in die sich Fontanes Roman medienreflexiv einschreibt.

1 *Über Land und Meer*: „Bilder-Telegramme" aus allen Weltteilen

Das spezielle Zeitschriftenformat *Über Land und Meer*, das ab 1858 im Stuttgarter Verlag Eduard Hallberger, später durch die Deutsche Verlags-Anstalt herausgegeben wird, verbindet die generischen Formate von illustrierter Zeitung und Familienzeitschrift.[5] Dabei liegt der Akzent auf Unterhaltung und einer modernen kosmopolitischen Ausrichtung, wobei man vor allem auf qualitativ hochwertige Illustrationen und Kunstdrucke setzt. Dies schlägt sich im großen, aufwendig designten Folioformat[6] und einem zu Beginn vergleichsweise hohen Preis für ein kaufkräftiges Publikum nieder, der die Auflage zunächst auf ca. 10.000 Stück beschränkt, bevor sie nach einer Preissenkung einen stabilen Durchschnittswert von weit über 100.000 Stück erreicht.[7]

Der ‚Prospectus' des ersten Heftes verhandelt selbstreflexiv das mit dem Format verbundene Verständnis von Zeitschriften als Medien der Globalisierung mit Blick auf

---

4 Vgl. zum Begriff der Affordanz, der eine medial-materiale Angebotsstruktur von Objekten für eine spezifische Verwendungsweise und den ihr inhärenten Aufforderungscharakter bezeichnet, die Zusammenfassung der von James Gibsons *The Theory of Affordances* (1977) ausgehenden Forschungsdiskussion in Davis und Chouinard 2016.

5 Zur Differenzierung von Medienformat, generischem und speziellem Format vgl. Kaminski und Ruchatz 2017, 32.

6 Ausgehend von der wöchentlichen Ausgabe im Folioformat kam es im Lauf des Erscheinungszeitraums zu einer Ausdifferenzierung sechs unterschiedlicher Formate, u. a. einer zusätzlichen zweiwöchentlichen Folio-Ausgabe, einer monatlich erscheinenden sowie einer speziell auf den Einzelverkauf ausgerichteten Oktav-Ausgabe und einer Künstlerausgabe. Vgl. Hügel und Dietzel 1988, 1195.

7 Vgl. dazu die Kompilation der in der Forschung zusammengetragenen detaillierten Zahlen in Heinz 2008, 88 und 444.

deren verkehrs- und kommunikationstechnische Voraussetzungen und das daraus resultierende Programm:

> „Ueber Land und Meer" schwingt sich der Gedanke mit des Blitzes Schnelligkeit und des Blitzes Zündkraft, seit der Draht des Telegraphen die entferntesten Pole der Erde verbindet. „Ueber Land und Meer" soll darum das Blatt heißen, das seine Leser durch Bilder-Telegramme mit allen Welttheilen zu verbinden die große Aufgabe sich gestellt hat. Seit das Reisen sich zum Flug durch weite Länderstrecken umgestaltet, seit der Erdball sich mit einem eisernen Schienenbande umgürtet hat, seit die Meere von zahlreichen Riesendampfern durchfurcht werden, seit die größte Erfindung des Jahrhunderts uns erlaubt, selbst dem kühnsten Reisenden noch die Gedanken vorauszuschleudern, seit man unter den schäumenden Wogen des Meeres die Länder durch gigantische Taue verbindet, Riesennerven gleich, die den getrennten Organismus des Colosses verbinden, um jede Idee allen Theilen des gewaltigen Erdkörpers zu gleicher Zeit mitzutheilen [...], hat die Literatur einen Umschwung erlebt, wie nie zuvor und vielleicht nie wieder. (Prospectus, in: ÜLM 1 1859/1 H. 1, 1)

Die einzelnen Hefte charakterisiert dabei eine serielle Abfolge von heterogenen Segmenten, an deren Anfang in der Regel ein literarischer Text in Fortsetzungen steht, der jeweils nicht unmittelbar dazugehörige Abbildungen enthält. Auf diesen folgt eine variable Zahl breit gestreuter journalistischer Beiträge, die im Rahmen der Integration von preußischer Tradition und globalisierter Moderne den neuesten Klatsch aus Kaiserfamilie und Monarchie sowie die Berichterstattung über Militär und Marine gleichermaßen umfassen wie Kunst, Medien, Wissenschaft, Technik und die Kolonialbestrebungen des Reiches im Rahmen einer globalisierten neuen Welt. Die längeren dieser Beiträge enthalten ihrerseits wieder nicht unmittelbar dazugehörige Abbildungen, während die kürzeren sich erläuternd auf die andernorts eingefügten Illustrationen beziehen. In der Mitte der Hefte finden sich dazwischen meist eine oder mehrere Doppelseiten mit großformatigen Abbildungen. Zu Beginn stehen in deren Umfeld neben den journalistischen Texten und unregelmäßig wiederkehrenden Rubriken, wie den vermischten „Notiz-Blättern", der „Berliner" und „Wiener Chronik", den Lotterieziehungen, Kalendern und dem astronomischen Tagebuch, auch noch weitere kürzere oder in Fortsetzungen gedruckte literarische Texte, deren Anzahl jedoch merklich zurückgeht, als die Zeitschrift ein literarisches Beiblatt erhält. Beschlossen werden die Hefte durch unregelmäßig wiederkehrende aktuelle Beilagen, die u. a. wechselnde Rubriken zu Unterhaltungsspielen und die „Briefmappe" der Redaktion enthalten, sowie den Werbeteil.

Charakteristisch für das Format von *Über Land und Meer* ist vor allem die starke intermediale Vernetzung über die eingeschobenen, aber nicht unmittelbar zu den jeweiligen Texten gehörenden Abbildungen, die über Paratexte auf ihre andernorts abgedruckten Begleitartikel oder kurze Bilderläuterungen verweisen. Durch die Affordanz dieses speziellen Medienformats werden die Leser*innen so systematisch dazu angehalten, immer wieder vor- und zurückzublättern, um (semantische) Bezüge herzustellen und dabei *en passant* möglichst große Teile der Hefte kursorisch zur Kenntnis zu nehmen, was zu einer intensivierten Lektüre animieren soll.

2 *Mise en page* und *mise en abyme*: Der Roman im Medium als Medium im Roman

Wie sich der *Stechlin* reflexiv in das so skizzierte Medienformat einschreibt, lässt sich zunächst ganz konkret anhand der *mise en page* der Eröffnungsseite(n) des Jahrgangs beobachten, deren nachbarliches Nebeneinander den Roman u. a. mit zwei Abbildungen zusammenbringt, was den Ausgangspunkt für eine metareflexive Lesart des Romans bildet, die an die einleitend zitierte Selbstreflexion der Zeitschrift als globales Medium im Gefolge der Telegrafie anschließt.

Die untere Hälfte des Seitenlayouts dominiert im außergewöhnlichen Einklang mit dem Text ein großformatiges Autorenporträt mit der Bildunterschrift „Theodor Fontane in seinem Arbeitszimmer" (ÜLM 1,1),[8] das nicht zuletzt als Werbeträger für das Journal dient. Es korrespondiert überdies aber auffällig mit der selbstreflexiven Titelvignette der Zeitschrift im oberen Drittel. Denn auf dem Schreibtisch Fontanes ist ein Manuskript zu sehen (welches genau, ist nicht zu erkennen, die Zusammenstellung suggeriert aber, dass es sich um das des *Stechlin* handeln könnte), das auf einer vertikalen Sichtachse mit dem aufgeschlagenen Buch liegt, das Europa, die, von allegorischen Darstellungen der übrigen Weltteile als Karyatiden getragen, im Mittelteil der Vignette auf der Weltkugel thront, als Symbol des zusammengetragenen globalisierten Weltwissens in der Hand hält. So wird zunächst bereits rein visuell ein Spiegelungs- und Reflexionsverhältnis zwischen Roman(manuskript) und Titelvignette, zwischen Literatur und Zeitschriftenmedium etabliert.

Die beiden Seitenteile der Vignette spiegeln in kontrastiver Gegenüberstellung des touristischen Blicks auf eine Gebirgslandschaft mit einer europäischen Stadt und einer orientalischen Wüstenlandschaft mit Oase und Nomadenzelt selbstreflexiv die Bandbreite jener ‚Weltteile' wider, die das Medium mit seinen ‚Bilder-Telegrammen' zu verbinden beansprucht. Im Roman findet sich auf den ersten beiden Seiten parallel dazu mit dem See „Stechlin" zudem ebenfalls ein „Medium" (Bachmann 2013, 248), das die preußische Provinz als eine Art „Knotenpunkt eines telegraphischen Kabelsystems" (Bachmann 2013, 274) ebenso mit der Welt zu verbinden scheint wie die Zeitschrift die ‚Weltteile' mit ihren ‚Bilder-Telegrammen.' Denn dort heißt es:

> Alles still hier. Und doch, von Zeit zu Zeit wird es an eben dieser Stelle lebendig. Das ist, wenn es weit draußen in der Welt, sei's auf Island, sei's auf Java, zu rollen und zu grollen beginnt oder gar der Aschenregen der hawaiischen Vulkane bis weit auf die Südsee hinausgetrieben wird. Dann regt [2] sich's auch hier, und ein Wasserstrahl springt auf und sinkt wieder in die Tiefe. Das wissen alle, die den Stechlin umwohnen, und wenn sie davon sprechen, so setzen sie wohl auch hinzu: „Das mit dem Wasserstrahl, das ist das Kleine, das beinah Alltägliche, wenn's aber draußen was Großes giebt, wie vor hundert Jahren in Lissabon, dann brodelt's hier nicht bloß und sprudelt und strudelt, dann steigt statt des Wasserstrahls ein roter Hahn auf und kräht laut in die Lande hinein. (ÜLM 1, 1–2)

8 Vgl. dazu auch Möller 2004, 61–64.



Über Land und Meer.

№ 1.

79. Band. Vierzigster Jahrgang. Oktober 1897—1898.
Erscheint jeden Sonntag.

Preis vierteljährlich 3.50 M. Mit Postaufschlag 3.75 M.
Redakteur: Ernst Schubert in Stuttgart.

Inhalt: „Stechlin", Roman von Theodor Fontane. — „Jahrmarktsbummel", Skizze von Adele Hindermann. — „Ein welker Kranz", Gedicht von Paul Lang. — „Ischia", eine Erinnerung von Richard Voß. — „Im Apennin", Gedicht von E. v. Seybold. — „Die Renaissance" von Adolf Rosenberg. — „Eine Künstlerfahrt nach Halbalien", humoristische Erzählung von Kurt Eckberg. — Zu unsern Bildern. — Schach. Rätsel. Briefmappe. — Aus Zeit und Leben: „Auf Grund".

Abbildungen: Theodor Fontane in seinem Arbeitszimmer. — W. v. Czachorski: Juwelen. — L. Willroider: Der Hohlweg. — Jimenez: Die Renaissance. — A. Dammeier: Ischia. — Hermine Laukota: Mein liebes, liebes Kind! — Ernst Zimmermann: Ostergang. — Ernst Zimmermann: Der Geizhals. — Fürst Bismarck und der König von Siam in Friedrichsruh, 2. September. — „Kaiser Wilhelm der Große" auf Grund. — Karte der Kaiserfahrt.

Stechlin.

Roman von

Theodor Fontane.

I.

Im Norden der Grafschaft Ruppin, hart an der mecklenburgischen Grenze, zieht sich von dem Städtchen Gransee bis nach Rheinsberg hin (und noch darüber hinaus) eine mehrere Meilen lange Seenkette durch eine menschenarme, nur hie und da mit ein paar alten Dörfern, sonst aber ausschließlich mit Förstereien, Glas- und Teeröfen besetzte Waldgegend. Einer der Seen, die diese Seenkette bilden, heißt „der Stechlin". Zwischen flachen, nur an einer einzigen Stelle steil und quaiartig aufsteigenden Ufern liegt er da, rundum von alten Buchen eingefaßt, deren Zweige, von ihrer eignen Schwere nach unten gezogen, den See mit ihrer Spitze berühren. Hie und da wächst ein weniges von Schilf und Binsen auf, aber kein Kahn zieht seine Furchen, kein Vogel singt, und nur selten, daß ein Habicht drüber hinfliegt und seinen Schatten auf die Spiegelfläche wirft. Alles still hier. Und doch, von Zeit zu Zeit wird es an eben dieser Stelle lebendig. Das ist, wenn es weit draußen in der Welt, sei's auf Island, sei's auf Java, zu rollen und zu grollen beginnt oder gar der Aschenregen der hawaiischen Vulkane bis weit auf die Südsee hinausgetrieben wird. Dann regt

Theodor Fontane in seinem Arbeitszimmer.

1898 (Bd. 79). 1

Abb. 1: Erste Seite des Erstdrucks des *Stechlin* in *Über Land und Meer*.

Allerdings, und das deutet sich bereits im kollektiven ‚Wissen' der Anwohner an, erweisen sich diese später auch von Dubslav (vgl. ÜLM 3, 43) und Woldemar aufmerksamkeitsheischend erneut ins Spiel gebrachten, räumlichen „Weltbeziehungen, vornehme, geheimnisvolle Beziehungen" (ÜLM 7, 107), wie der von Melusine im Rekurs auf Altes und Neues hergestellte und so zugleich zeitlich verstandene im See symbolisierte „große[ ] Zusammenhang der Dinge" (ÜLM 14, 222) letztlich als imaginär, als in den Gesprächen des Romans zwar in serieller Variation gerüchteweise überliefert, als möglich angenommen und stets erwartet, aber nie tatsächlich beobachtet (vgl. Bachmann 2013, 248–249; Graevenitz 2014, 730).

Im Erstdruck werden diese Lesarten des Sees überdies in räumlicher Nachbarschaft zu Woldemars erster Andeutung von dessen „Weltbeziehungen" in Folge 7 durch das nach einer „Märkische[n] Sage" gebildete Gedicht *Der Mittelpunkt der Welt* von Georg Bötticher ironisch beleuchtet, das unmittelbar im Anschluss an den Roman in der gleichen Spalte abgedruckt ist.[9] Denn in diesem gibt das Dörfchen Poppau, dessen Bewohner einen in ihm gelegenen Stein für die Markierung des besagten Mittelpunkts der Welt halten, Anlass zu einem spöttischen Kommentar, der sich gleichermaßen auf die zuvor beschriebenen imaginären „Weltbeziehungen" des Sees und Dorfes Stechlin für dessen Bewohner beziehen lässt:

> In Poppau steht ein alter Stein:
> Dort soll der Erde Mitte sein.
> In Poppau hält man das für wahr,
> Und mir scheint es nicht sonderbar:
> Ein jedes Nest, das kleinste, hält
> Sich für den Mittelpunkt der Welt. (ÜLM 7, 111)

Mittels dieser „Kookkurrenz", in deren Kontext räumliche Kontiguität auch eine semantische nach sich zieht, insofern benachbarte Elemente in Gestalt intertextueller Streufelder von Leser*innen paradigmatisch aufeinander beziehbar sind (Baßler 2005, 208), schreibt sich der *Stechlin* in das „thematisch textsortenübergreifende serielle Erzählen" (Stockinger 2018, 152) von *Über Land und Meer* ein.[10] Parallel dazu stellt aber auch die im Roman selbst im Zusammenhang mit dem Stechlinsee zur Anwendung kommende Leitmotivtechnik, als variierende Wiederaufnahme des Symbols, eine Form seriellen Erzählens dar, bei der die Leser*innen das intertextuelle Streu-

9 Auch in diesem Fall ist fraglich, ob es sich um ein zufälliges oder kalkuliertes Aufeinandertreffen der beiden Texte handelt, lediglich eine intentionale Beteiligung Fontanes kann weitgehend ausgeschlossen werden, weil er kaum in die redaktionellen Entscheidungen eingebunden gewesen sein dürfte. Ein bewusstes Arrangement der Redaktion ist aber durchaus denkbar, auch wenn erneut beides aufgrund des zerstörten Verlagsarchivs nicht mit Sicherheit ermittelt werden kann. Auf den zu beobachtenden möglichen Lektüreeffekt hat dies aber letztlich keinen Einfluss.

10 Vgl. zur zeitschriftenspezifischen Adaption von Baßlers Kookkurrenzbegriff zunächst Stockinger 2016, 178 sowie zu deren Reformulierung im Konzept zeitschriftenspezifischen „seriellen Erzählen[s]" Stockinger 2018, 150–152.

feld einzelner erzähler- und figurenperspektivisch vorgetragener Aussagen zu einem durchaus widersprüchlichen Gesamtbild zusammenfügen müssen. Dazu gehört auch, dass im einzigen Fall, in dem der *Stechlin* aus Perspektive der Leser*innen dem jungen Paar auf Hochzeitsreise tatsächlich die Botschaft von Dubslavs Tod zum rumorenden Vesuv zu telegrafieren scheint, diese unverstanden bleibt und beide Figuren in diesem Moment sogar gerade eine telegrafische Verbindung in die andere Richtung, zum heimatlichen Stechlinsee vermuten, die überdies von Woldemar selbst als „eit[le] Vorstellung“ (ÜLM 19, 303) qualifiziert wird.

Im Rekurs auf Benedict Andersons theoretische Beschreibung des Medienformats der periodischen Presse, wie die durch die *mise en page* der ersten Seite des Erstdrucks insinuierten Spiegelungsverhältnisse, lässt sich das telegrafische, auf imaginären räumlichen wie zeitlichen Weltverbindungen beruhende ‚Medium‘ des Sees aber auch als Reflexion auf das mediale Format der periodischen Presse im Allgemeinen und der Zeitschrift *Über Land und Meer* im Besonderen lesen. Denn Anderson sieht gerade in der Fiktionalität einer derart chronotopen, räumlich wie zeitlich verstandenen imaginierten Verbindung arbiträrer, heterogener Inhalte durch deren Nebeneinanderstellung unter dem Datum eines Zeitungsheftes als Druckware deren wesentliche literarische Konvention als Kulturprodukt (vgl. Anderson 2006, 33). Der See als vielfältig ausdeutbares räumlich wie zeitlich verstandenes, seriell wiederkehrendes Symbol (der Globalisierung, der Revolution, des elementaren evolutionären Zusammenhangs von Vergangenheit und Gegenwart, Tradition und Moderne) ermöglicht nicht nur den Romanfiguren im Rahmen der Leitmotivtechnik analog dazu jeweils unterschiedliche imaginäre Verbindungen zwischen den vielfältigen in den Gesprächen des Romans eingestreuten Zeitphänomenen und -diskursen herzustellen, sondern auch den Zeitschriftenleser*innen ebensolche assoziativ zu den Zeitdiskursen des ‚seriellen Erzählens‘ von *Über Land und Meer* zu erzeugen, mit denen der Roman als heterogener Bestandteil des Medienformats verbunden ist. Wenn aber schließlich am Ende des *Stechlin* – mit Rückverweis auf den von Melusine konstatierten „große[n] Zusammenhang der Dinge“ – die Formel steht, „es ist nicht nötig, daß die Stechline weiterleben, aber es lebe d e r S t e c h l i n“ (ÜLM 19, 306), wobei neben dem See nicht zuletzt auch der „Roman selbst“ (Neuhaus 1994, 69–70) gemeint ist, lässt sich der See als „Medium der Medien“ (Hebekus 2003, 238) verstehen, welches als solches gerade das Wechselverhältnis von Telegrafie, Zeitschrift und Literatur (auf deren entsprechende revolutionäre Veränderung der ‚Prospect‘ von *Über Land und Meer* eigens hinweist) reflektiert. Mit Blick auf die Korrespondenz zwischen dem Manuskript auf Fontanes Schreibtisch und der Zeitschriftentitelvignette in der *mise en page* lässt sich der See entsprechend als *mise en abyme* des Romans und dessen „telematische[r] Narration“ lesen, mit der er sich ‚als Medien-Ereignis im doppelten Sinn durch das Medium kommuniziert, indem er es auf intrikate Weise mitkommuniziert‘.[11] So setzt die *mise en*

11 Analog zu Joseph Vogls entsprechender Lesart von Fontanes *Cécile* (2010, 121 und 127).

page der ersten Seite(n) des Erstdrucks als rekursiv verschlungenes ornamental-arabeskes Arrangement insgesamt die Verstärkung der medialen Selbsthematisierungsfunktion von Zeitschriften durch realistische Literatur auf äußerst komplexe Weise in Szene.[12]

3 Stimulation und Simulation: Medienspezifische Ästhetik der Miszellanität und miszellane Schreibweise des Romans

Diese medienreflexive Lesart des Romans im Medium als Medium im Roman lässt sich ausgehend von einem Gespräch zwischen Dubslav und Lorenzen noch weiter präzisieren und konkretisieren. Dort streicht Dubslav zunächst „das, was man früher Miscellen nannte" als Prinzip unterhaltsamen Erzählens heraus und charakterisiert damit, so die These, implizit zugleich die miszellane Schreibweise des Romans. Mit Miszellen adressiert er dabei vom „Zeitungsleserstandpunkt" aus zunächst primär „Unglücksfälle", aber auch sonst noch „allerlei", von „Räubergeschichten" bis zu „Anekdoten aus allen fünf Weltteilen" (ÜLM 17, 271). Zu diesen zählt Dubslav, wie der weitere Verlauf des Gesprächs verdeutlicht, nicht zuletzt auch Anekdoten von (Kriegs-)Helden aus der guten alten preußischen Zeit, worauf Lorenzen allerdings mit der Anekdote über Leutnant Greeley, einen nordamerikanischen Nordpolfahrer, reagiert, der den Proviantmeister seiner Expedition hinterrücks erschießt, weil der sich an den Vorräten vergreift und so das Leben aller Beteiligten gefährdet.[13] Greeley dient Lorenzen als exemplarisches Fallbeispiel im Zusammenhang mit dem im Roman geführten Diskurs über ein zeitgemäßes Heldentum der „Erfinder und Entdecker" (ÜLM 14, 223), „Ikarusleute", „Weltteildurchquerer" und „Nordpolfahrer" (ÜLM 17, 271), das jenseits des ‚Herdenmuts' traditioneller Kriegsführung liegt. Dies schließt aber im Rahmen des Erstdrucks eben nicht nur an den entsprechenden Romandiskurs an, sondern zugleich assoziativ auch an die diesbezügliche ‚serielle Narration' von *Über Land und Meer*. Das erzählt u. a. im vorausgehenden Jahrgang in Dr. A. Römer-Berlins Artikel *Andrées Nordpolfahrt* (ÜLM 78 1897/2 45, 734–735 [Ill. 729, 732, 733]) die Geschichte der „Helden der Wissenschaft" (ÜLM 78 1897/2 45, 735) einer schwedischen Expedition, die als Luftfahrer mit einem Ballon den Nordpol erkunden, und

12 Vgl. dazu allgemein Graevenitz 1993, 299, der sich auch mit dem *Stechlin* beschäftigt (302–304), wobei er aber diese *mise en page* der ersten Seite(n) des Erstdrucks, die seine grundlegende Argumentation stützt und erweitert, nicht systematisch in seine Lektüre der literarischen „Titelarabeske" des ersten Romankapitels miteinbeziehen kann, weil er sich auf den Zweitdruck in der Oktav-Ausgabe bezieht (vgl. 304).
13 Vgl. ÜLM 18, 281–282 und zur zeitgenössischen Berichterstattung über den Fall in der periodischen Presse Feilchenfeldt 2002, 229.

antizipiert und kombiniert so zwei spätere Motive des entsprechenden „Stechlin"-Diskurses. Zudem findet sich auch im ersten Heft der Romanpublikation in der miszellanen Rubrik ‚Notizblätter' ein weiterer Bericht über eine nordamerikanische Nordpolarexpedition (ÜLM 1, 22), die mit dem späteren Romangespräch u. a. durch den jeweils erwähnten ruhmreichen Polarforscher Fridtjof Nansen und die in beiden Darstellungen gleichermaßen adressierte Proviantfrage intertextuell verbunden ist. Überdies dokumentiert sich in *Über Land und Meer* parallel zum Roman aber auch noch eine ganz andere Variante ‚zeitgemäßen Heldentums', indem einer von zahlreichen Artikeln über „Berühmte Rennfahrer" die Radsportler im Rekurs auf „männliche Tugenden" wie „Mut, Kaltblütigkeit, Entschlossenheit, Zähigkeit, scharfe[n] Blick, Klugheit und die Gabe, jede Situation blitzschnell zu erfassen" (ÜLM 6, 95–98, 95) als moderne Helden in Szene setzt und ein weiterer eine Illustration enthält, die diese entsprechend in Ritterrüstung beim „moderne[n] Turnier" zeigt (ÜLM 9, 161). Auch dieser in der Zeitschrift, nicht zuletzt als Signum sozialer Mobilität, omnipräsente Radfahrdiskurs hält Einzug in den Roman, wenn Adelheid anlässlich des wegen des langen Wegs des Boten erst spät eingetroffenen Telegramms, das Woldemars Besuch ankündigen soll, beiläufig bemerkt: „Aber sie wollen ihm ein Rad anschaffen, solches wie jetzt überall Mode ist. Ich sage Rad, weil ich das fremde Wort, das so verschieden ausgesprochen wird, nicht leiden kann. Manche sagen ‚ci', und manche sagen ‚schi'. Bildungsprätensionen sind mir fremd, aber man will sich doch auch nicht bloßstellen" (ÜLM 4, 62), was im medialen Zusammenspiel[14] den Modernitätsanspruch der Zeitschrift gleichermaßen unterstreicht, wie es Adelheids Antiquiertheit hervortreten lässt. Im miszellanen Nebeneinander von *Über Land und Meer* finden sich aber durchaus auch noch die traditionellen preußischen Helden-Anekdoten, die Dubslav zunächst vorschweben, zuweilen mit humoristischem Unterton, wie im unmittelbar nach der 11. Folge des *Stechlin* abgedruckten Gedicht *Der starke Schapelow* von Georg Bötticher (ÜLM 11, 174).

Analog dazu werden auch in den vielen anderen Gesprächen des Romans u. a. immer wieder jene vermischten Gegenstände, Genres, Räume und Zeiten adressiert, die das spezielle Zeitschriftenformat *Über Land und Meer* auszeichnen. Diese „bunte Mannigfaltigkeit" in „wohlüberlegter Gegensätzlichkeit" als Wahrnehmungsprinzip der „faits divers" lässt sich allgemein mit der „Aufmerksamkeitsökonomie des Layouts" von Zeitschriften und dessen „Kombinationen, die jeder Zeit auch anders sein könnten" (Graevenitz 2014, 679–680) sowie Miszellanität als grundlegender Formatbedingung der periodischen Presse[15] in Verbindung bringen. Diese illustriert insbesondere die im deutschen Sprachraum verbreitete Rubrik ‚Miszellen', auf die Dubslav sich bezieht, in die alle jene kürzeren, vermischten Meldungen einsortiert

---

14 Zu diesem trägt hier auch noch der Diskurs um das Erlernen von Fremdsprachen und das moderne kosmopolitische Ideal der Polyglossie in Zeitschrift (ÜLM 10, o.S. / Annonce) wie Roman (ÜLM 11, 171 und 174; vgl. allgemein Grätz 2014) bei.

15 Vgl. Mussell 2012, 30, 49 und 51. Vgl. ausführlich auch Gretz, Krause und Pethes 2022, 9–51.

werden, die in keiner der anderen Rubriken Platz gefunden haben. Sie bildet als „Klassifikation des Unklassifizierbaren" (vgl. Barthes 1962, 27) den von Anderson herausgearbeiteten drucktechnisch imaginierten Zusammenhang des Zusammenhanglosen als spezifische Medialität der periodischen Presse *in nuce* ab. Dabei verdeutlicht die drucktechnische Funktion der Miszellen als Seitenfüller zugleich das der Miszellanität inhärente charakteristische Wechselspiel von Kontiguität und Kontingenz.[16] Einerseits insinuiert die räumliche Nachbarschaft des heterogenen Vermischten im Nebeneinander der Heftseiten als Kookkurrenz im Rahmen der imaginären medialen Verbindung des Zusammengedruckten und einer aus dieser resultierenden Hermeneutik des Verdachts auch eine mögliche semantische Kontiguität. Andererseits steht diese aber zugleich immer unter dem Vorbehalt, der bloßen Kontingenz dieser Anordnung geschuldet zu sein. Gerade darin liegt jedoch die spezifische Ästhetik der Miszellanität begründet, die Bedeutsamkeit zugleich nahelegt und in Zweifel zieht.[17] Wenn die „Streuungen der Gespräche" im *Stechlin* das „Aneinanderstoßen von Sinn und Unsinn exzessiv simulieren" (Graevenitz 2014, 647), lässt sich dies entsprechend als eine genuin miszellane Schreibweise beschreiben, die nicht zuletzt von der medienspezifischen Ästhetik der Miszellanität der periodischen Presse im Allgemeinen und von *Über Land und Meer* im Besondern stimuliert wird.

Dieses Wechselspiel zwischen der Miszellanität des Medienformats und der Gesprächsform des polyphonen Dialogromans[18] lässt sich im Rekurs auf Bachtins Romantheorie gleich doppelt begründen und näher beschreiben. Erstens über den Zusammenhang der „‚Innenpolitik' des Stils (die Kombination der Elemente)" mit seiner „‚Außenpolitik' (dem Verhältnis zum fremden Wort)", wobei Dialogizität „gleichsam auf der Grenze zwischen seinem eigenen und dem fremden Kontext" (Bachtin 1979, 176) entsteht:

> Auch die künstlerische Abbildung [...] ist von diesem dialogischen Spiel verbaler Intentionen, die sich in ihm treffen und verflechten, durchdrungen, kann sie nicht übertönen, sondern muß sie im Gegenteil aktivieren und organisieren. Wenn wir uns [...] *die Ausrichtung auf den Gegenstand* eines solchen Wortes in der Art eines Strahls vorstellen, dann wird das lebendige und

16 Barthes bestimmt parallel dazu das ‚fait divers' als Textform der Überkreuzung von ‚aleatorischer Kausalität' („[c]ausalité aléatoire") und ‚organisierter Koinzidenz' („coïncidence ordonnée") im Zusammentreffen zweier Begriffe (1962, 35).

17 Barthes spricht komplementär dazu vom spezifisch Literarischen des ‚fait divers' als einer ‚formalen Ordnung, die Bedeutung sowohl postuliert als auch frustriert' (vgl. 1962, 35). Vgl. komplementär dazu mit Blick auf Fontanes andeutendes Schreibverfahren, das ‚Korrespondenzen' lediglich ‚indiziert' und nicht ‚darstellt', Dotzler 2010, 66.

18 Vgl. zur kontroversen Forschungsdiskussion zur Übertragung der Bachtin'schen Romantheorie auf Fontanes Romane zusammenfassend Grätz 2014, 2–6. Auch wenn mit Recht auf die Dominanz bildungsbürgerlicher Sprechweisen als monologische Tendenz Fontane'scher Causerie verwiesen wird, ist dies kein Argument gegen diese Adaption, denn Bachtin konstatiert gerade ein stetes Wechselspiel von polyphonen, zentrifugalen und monologischen, zentripetalen Kräften der Sprache (vgl. Bachtin 1979, 165), das auch für Fontane starkzumachen ist.

> unwiederholbare Spiel der Farben und des Lichts in den Facetten des von ihm erbauten Bildes nicht durch die Brechung des Wort-Strahls im Gegenstand selbst [...] erklärt, sondern als seine Brechung in jener Sphäre fremder Wörter, Wertungen und Akzente, durch die der Strahl fällt, da er sich auf den Gegenstand richtet: die den Gegenstand umgebende soziale Atmosphäre läßt die Facetten seines Bildes spielen. (Bachtin 1979, 170)

Das Dialogische des Romans liegt entsprechend darin, dass er die Polyphonie seines zeithistorischen Kontextes in Gestalt der „Orchestrierung" von Themen über eine soziale Rede- und individuelle Stimmenvielfalt, die eingebettete Gattungen genauso umfasst wie die Stimmen der Figuren, des Erzählers und des Autors, die als kompositorische Elemente über assoziative Verbindungen und Korrelationen dialogisiert werden (vgl. Bachtin 1979, 157), zum Medium seiner Formgebung macht. Am Beispiel Tolstois, der seine Romane bekanntlich zuerst in der Presse veröffentlichte, illustriert Bachtin überdies, dass für die „innere Dialogizität" des Romanwortes nicht nur der Gegenstand, auf den es sich bezieht, als „Arena für die Begegnung" dient, sondern auch der antizipierte „subjektive Horizont des Hörers", der „mitunter auf das Bewußtsein des nächstbesten Zeitgenossen eingeengt wird, und zwar des Zeitgenossen des Tages", so „daß [...] die Dialogizität [...] extrem konkretisiert wird", ja „(bisweilen nahezu feuilletonistische) Konkretheit" aufweist, die „manchmal eines eigenen literaturgeschichtlichen Kommentars" bedarf, um zu rekonstruieren, womit „der Ton jeweils dissoniert oder harmoniert" (Bachtin 1979, 175–176). Auch wenn Bachtin hier nicht über Fontane und schon gar nicht über den Erstdruck des *Stechlin* in *Über Land und Meer* spricht, wird so doch deutlich, dass dieser mit Blick auf die Dialogizität des Romans und die Zeitschrift als deren ‚Kampfplatz' sowie Manifestation eines zeitgenössischen Leser*innen-Horizonts im Rahmen eines literaturwissenschaftlichen Kommentars durchaus in seiner feuilletonistischen Konkretheit zu rekonstruieren ist.[19]

Zweitens wird im Anschluss daran das Medienformat ‚Zeitschrift' selbst als „extended dialogue" verstanden, der sich im komplexen Wechselspiel inhaltlicher, generischer, stilistischer und individueller Rede- und Stimmenvielfalt entfaltet und so eine mit dem ‚bachtinschen Roman vergleichbare' Textstruktur erzeugt (Bandish 2001, 240 und 242), wobei Formen der Serialität als zentripetale Kräfte den zentrifugalen Kräften der Miszellanität entgegenwirken (Bandish 2001, 240; Mussell 2014, 8). Parallel dazu lässt sich auch die miszellane Schreibweise des *Stechlin* als eine charakterisieren, in deren Rahmen die zentrifugalen Kräfte der miszellanen Diskurse, Episoden und Anekdoten der Gespräche durch die zentripetalen Kräfte serieller Assoziationstechniken ausbalanciert werden. Daraus resultiert eine dynamische und offene Art der Formgebung, die den Roman zumindest im Erstdruck gerade nicht im

19 Im Gegensatz zur Diagnose, dass die ‚assoziativen Korrespondenzen' mit den Illustrationen und dem textuellen Umfeld der Zeitschrift insgesamt nur „wenig Ergiebiges" (Berbig und Hartz 2000, 249) zutage fördern.

traditionellen Sinne kompositionell schließt,[20] sondern an die serielle Narration des erweiterten Dialogs der Zeitschrift *Über Land und Meer* anschlussfähig macht.

Eine solche Lesart des Romans lässt sich zudem im Rückgriff auf Fontanes Konzept des „Vielheitsroman[s]“ plausibilisieren, das mit Genrebildern und Episoden, als „Retardierungen [...], die, während sie momentan den Gesamtzweck zu vergessen scheinen, diesem recht eigentlich dienen“, eine solche vom Disparaten aus gedachte alternative Art der kompositionellen Formgebung reflektiert, in der gerade die „Vielheit zur Einheit“ (FHey2, 133) wird.[21] Allerdings bleibt diese als „Kunst der Episode“ ([Stern] 1887, 135) auf die „Assoziationskraft des Lesers“ angewiesen, welche die serielle Variation von räumlichen wie zeitlichen Weltbeziehungen und Zusammenhängen von Provinz und Welt, Enge und Weite, traditioneller und moderner Lebensart in den vielfältigen Diskursen, Episoden und Anekdoten der Romangespräche mit dem ‚imaginären‘ zentralen „Knotenpunkt“ des Sees wie des Romans *Stechlin* in Verbindung bringt (Miller 1998, 354 und 366).[22]

Dies lässt sich anhand der ‚seriellen Assoziationstechniken‘ der Gespräche im Roman demonstrieren, mittels derer sich der *Stechlin* nicht nur in das ‚serielle Erzählen‘ von *Über Land und Meer* einschreibt, sondern auch in seiner eigenen miszellanen Schreibweise das Medienformat simuliert, das diese stimuliert, indem es die erforderliche assoziative Mitarbeit der Leser*innen zugleich schult wie potenziert. Dies gilt nicht zuletzt für Fontane selbst, dessen am „Hochpoetischen“ der Material-Heterogenität der Zeitung geschulte „brutale Lektüre“ von Einzelstellen in Form der rhetorischen *percursio* additiver assoziativer Schlagwortreihen deren Potenzial für ein Schreibverfahren der „Sprünge“ und das „Knüpfen neuer Verbindungen“ (McGillen 2017, 114; vgl. auch McGillen 2019, 173–182) freilegt. Dieses dokumentiert sich in den entsprechenden assoziativen „Begriffsreihen“, die im *Stechlin* als „Bindeglieder der einzelnen Äußerungen und Gesprächsteile“ dienen, in dem „das Spiel mit dem Wortsinn von einem Sinnbezirk zu einem anderen“ fortschreitet, „so daß man im Laufe des Gesprächs die unterschiedlichsten Bereiche aneinanderknüpfen kann“ (Hasubek 1998, 125). Das entsprechende Zusammenspiel von lektürepraktischer Stimulation der Leser*innen durch die Miszellanität des Mediums und deren romanästhetischer Simulation lässt sich im Erstdruck zunächst anhand des Gesprächs der ersten Abend-

20 Im Gegensatz zur vom Buchformat ausgehenden Lesart von Zuberbühler als „Ringkomposition“ (2008, 105).

21 Dieses wird zwar in Reaktion auf Paul Heyses Kritik am Romanerstling *Vor dem Sturm* entwickelt, aber scheint durchaus auf den Spätling übertragbar, weil Fontane später in Bezug auf den *Stechlin* erneut von der entsprechenden, „gebotene[n] Art einen Zeitroman zu schreiben“ spricht, und dabei auf die spezifische digressive Machart des Gesprächsromans verweist: „Alles Plauderei, Dialog, in dem sich die Charaktere geben, mit und [in] ihnen die Geschichte“ (zitiert nach GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 495).

22 Bereits Adolf Stern, der das Schlagwort von der „Kunst der Episode“ in seiner *Cécile*-Rezension prägt, urteilt kritisch: „Aber nicht jeder Leser wird das Verständnis der Hauptmotive davontragen, die Kunst der Episode, welche Fontane so fein durchgebildet hat, kann dem letzten beabsichtigten Eindruck störend werden“ ([Stern] 1887, 135).

gesellschaft auf Schloss Stechlin und der mit diesem verbundenen vielfältigen intertextuellen wie intermedialen Kookkurrenzen und assoziativen Serienbildungen nachvollziehen, die zugleich nuancierte erweiterte Lektüremöglichkeiten des Romans eröffnen.

Auch diese erste Gesprächsrunde nimmt die Reflexion über das neue Medium der Telegrafie und die mit ihm verbundenen wahrnehmungstechnischen Veränderungen einer Schrumpfung des Raumes und der Homogenisierung der Zeit (die für Anderson auch die periodische Presse kennzeichnen) zum Ausgangspunkt für die Thematisierung gesellschaftlicher Veränderung:

> Schließlich ist es doch was Großes, diese Naturwissenschaften, dieser elektrische Strom, tipp, tipp, tipp, und wenn uns daran läge [...], so könnten wir den Kaiser von China wissen lassen, daß wir hier versammelt sind und seiner gedacht haben. Und dabei diese merkwürdigen Verschiebungen in Zeit und Stunde. Beinahe komisch. Als Anno siebzig die Pariser Septemberrevolution ausbrach, wußte man's in Amerika drüben um ein paar Stunden früher, als die Revolution überhaupt da war. (ÜLM 2, 22)

Aus diesem Reflexionszusammenhang geht u. a. die assoziative Begriffsreihe ‚Telegramm – telegraphieren – Kürze – das Wort Herr nicht mehr anzutreffen – Zeichen der Zeit – ‚Herr' passt den Herren nicht mehr – Wasser auf die Mühlen der Sozialdemokratie – Naturwissenschaften – elektrischer Strom – Kaiser von China – Pariser Septemberrevolution – Forschertrieb oder Fortschrittsbedürfnis – Fisch – Phosphor macht helle – Stechlin – Trichterbildung – Revolutionen – Karpfen' (vgl. ÜLM 2, 22)[23] hervor, die im Erstdruck gleich eine doppelte intramediale intertextuelle Erweiterung erfährt. Zum einen, wenn im Rahmen der ‚Notizblätter'-Rubrik der Beilage des entsprechenden Heftes auf den gerade publizierten 16. und vorletzten Band des „Meyerschen Konversationslexikons" als „Hilfs- und Nachschlagebuch" verwiesen wird, wobei u. a. explizit die Einträge „Sozialismus", „Telegraph" und „Telegramm" erwähnt werden, die sich so den Romanleser*innen als Anschlusslektüre anbieten (ÜLM 2, o.S.). Zum andern in Gestalt eines Artikels über den Karpfen von Robert Pohl in der Weihnachtsnummer der Zeitschrift (ÜLM 12, 199–200). Bei Tisch interessiert sich Czako nämlich für das Verhalten des Stechlinkarpfens beim Brodeln des Sees oder den ‚revolutionären' Trichterbildungen: „Beneidet er den Hahn, dem es vergönnt ist, in die Ruppiner Lande hineinzukrähen, oder ist er umgekehrt ein Feigling, der sich in seinem Moorgrund verkriecht, also ein Bourgeois, der am anderen Morgen fragt: ‚Schießen Sie noch?'", worauf Dubslav zunächst mit einem allgemeinen Verweis auf die stupide Natur des Karpfens antwortet: „nach der Wahrscheinlichkeitsrechnung wird er sich beim Eintreten der großen Eruption wohl verkrochen haben" (ÜLM 2, 22).

---

23 Diese wird im weiteren Gesprächsverlauf noch um die Bestandteile ‚Wasser (auf die Mühlen der Sozialdemokratie) – Rinnstein – Regen – Ratten – Rattenfänger – Katakomben – Christenverfolgung' (Hasubek 1998, 125) erweitert.

Pohls Artikel buchstabiert komplementär dazu die entsprechende Karpfennatur in einem regelrechten Charakterporträt aus:

> Der Karpfen ist ein großer Phlegmatikus, ein die Ruhe liebender Faulpelz, und hält sich aus diesem Grunde nicht gern in scharf schießenden Strömungen und reißenden Plätzen auf; er bevorzugt stille Tümpel, stehendes oder doch träg fließendes Gewässer und Teiche und Weiher mit lehmigen Untergrunde. Dort wühlt er sich gern in den Schlamm hinein [...]. (ÜLM 12, 199)

Was sich (wie eine Reihe weiterer von Pohl herausgestrichener Eigenschaften der Fischart) retrospektiv wiederum durchaus als ironische Ergänzung zu Czakos sozialgeschichtlicher Lesart des Karpfens als Bourgeois und Dubslavs erweiternder Übertragung dieser Verhaltensweise auf die Menschen im Allgemeinen („Wir verkriechen uns nämlich alle. Heldentum ist Ausnahmezustand und meist Produkt einer Zwangslage", ÜLM 2, 22) lesen lässt, die nicht nur einen Kommentar zum von Czako einleitend konstatierten Fortschrittsbedürfnis darstellt, sondern zugleich den Auftakt zum bereits anzitierten Diskurs über traditionellen ‚Herdenmut' und modernes Heldentum bildet.

Diese Art der assoziativen intertextuellen Vernetzung der einzelnen Gesprächsteile wie der Gespräche des Romans in Gestalt intertextueller Streufelder, die sich im Erstdruck auf weitere Beiträge der Zeitschrift ausweiten, lässt sich auch anhand der Gesprächsrunde während des Ausflugs zum Eierhäuschen beobachten. Dort ergibt sich ausgehend vom beobachteten „Feuerwerk" die Begriffskette ‚Rakete – Knattern – Kanonenschläge – Pyrotechnik – in die Luft fliegen – *va banque* – Torpedoboote – Tunnel unter dem Meere – Luftballons– Luftschifferschlachten – wer anders in der Luft schwebt – Lorenzen – als einen Aeronauten gelten lassen – Aufsteigemensch' (ÜLM 8, 122; vgl. Hasubek 1998, 125), die erneut den Zusammenhang von (medien-) technisch bedingten Wahrnehmungsveränderungen und gesellschaftlichem Wandel etabliert (vgl. dazu bei Fontane allgemein: Sagarra 2000) und sich im Erstdruck nicht nur im Roman, sondern erneut auch intermedial fortschreibt und verzweigt. Zum einen, indem die Beilage „Aus Zeit und Leben" im übernächsten Heft der neuen Erfindung des „Schwarzsche[n] Aluminium-Luftschiff[s]" (ÜLM 10, o.S.) gewidmet ist, dessen Konstruktion vielversprechend und zukunftsfähig scheint, obwohl es beim Jungfernflug eine Bruchlandung mit Totalschaden erleidet, der allerdings vor allem auf die Unfähigkeit des Piloten zurückgeführt wird, was sich sowohl als Illustration des Vabanquespiels des Fortschritts in Gestalt des waghalsigen Piloten lesen als auch über das konstatierte „Genie" des Erfinders an den Diskurs über zeitgenössisches Heldentum anschließen lässt. Zum anderen setzt sich mit der Charakterisierung von Lorenzen als „Aufsteigemensch"[24] auch der bereits mit dem in der ersten Gesprächsrunde thematisierten ‚Fortschrittsbedürfnis' und den Gundermanns als bourgeoisen Emporkömmlingen einsetzende *Excelsior*-Diskurs des Romans (vgl. Zuberbühler

24 In der überarbeiteten Buchfassung wird Lorenzen später explizit als „ein Excelsior-, ein Aufsteigemensch" bezeichnet (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 183).

2008) fort, der im 1. und 3. Heft des Jahrgangs bereits intermedial von einer wiederkehrenden Werbeannonce für die Fahrradreifenmarke „Excelsior-Pneumatic" arrondiert wird.



Abb. 2: Werbeannonce für die Fahrradreifenmarke „Excelsior-Pneumatic".

Diese setzt den Aufstiegsgedanken visuell in Szene, indem der typografisch aufwärtsstrebende Markenname am linken Rand der Anzeige auf dem stilisierten, regenbogenförmig angeordneten Teil eines Fahrradreifens in den Himmel ragt, wobei der unterhalb positionierte Felsen, der den Werbeslogan trägt, zugleich das seit Henry Wadsworth Longfellows gleichnamigem Gedicht mit dem *Excelsior*-Diskurs verbundene Bergsteigermotiv anzitiert. Das stylische Fahrradfahrerpärchen, dessen Blick sich vom auf die Himmelserscheinung zeigenden Finger optisch unterstützt nach oben richtet, illustriert überdies den Zusammenhang von technischem Fortschritt und modernem Lebensstil. Dieser *Excelsior*-Diskurs der Zeitschrift setzt sich im 14. Heft sowohl erneut im *Stechlin* als auch im parallel zu diesem abgedruckten Roman *Die Hungersteine* von Gertrud Franke-Schievelbein fort. Zunächst, indem der idealistische „Aufsteigemensch" Lorenzen die von ihm diagnostizierte anbrechende neue, bessere und glücklichere Zeit als eine „mit mehr Sauerstoff in der Luft, eine Zeit, in der wir besser atmen können" (ÜLM 14, 223) beschreibt und dann in der noch auf der gleichen Seite anschließenden Folge der *Hungersteine*, wo der Schriftsteller Hubert Schwarz als „ein Nomade, ein Zigeuner, ein Bohémien" charakterisiert wird, der „[v]orwärts

kommen“ will und „empor“ muss, um „[s]ich selber zur höchsten Vollkommenheit zu bringen“, und dazu entsprechend „Bewegung! Freiheit! Frische Luft! Eine neue Welt!“ braucht (ÜLM 14, 224). Wobei beide Stellen sich der mit dem Bergsteigermotiv verbundenen Assoziationen von frischer und ‚frei machender‘ Bergluft bedienen und darin erneut mit der Fahrradreifenmarke „Excelsior-Pneumatic“ korrespondieren, die diese zur Druckluft komprimiert ins Technische wendet. Gegen Ende des *Stechlin* wird der Diskurs dann noch einmal aufgegriffen, wenn Lorenzen in einem Gespräch mit Dubslav den nationalliberalen Reichstagsabgeordneten Rudolf von Bennigsen, in Abgrenzung von der nur auf den eigenen Vorteil bedachten zeitgenössischen Aufsteigermentalität, die ihm in einem Zeitungsartikel unterstellt wird,[25] als einen idealistischen „Excelsior-Mann“ bezeichnet, der aufopferungswillig für höhere Ziele kämpft, was Dubslav als „Ritt ins Bebelsche“ kommentiert, durch die eigene konservative Vorliebe für „König und Kronprinz“ konterkariert und so an die Leitunterscheidung von „alte[r] und neue[r] Zeit“ (ÜLM 19, 298) anschließt.

Die so in den Gesprächsrunden thematisierten und z. T. vorgeführten neuen medialen und (kommunikations-)technischen Wahrnehmungsformen wie das mit ihnen verbundene gesellschaftliche Veränderungspotenzial werden noch in einer Vielzahl weiterer *en passant* eingeflochtener Medienreflexionen adressiert, von denen abschließend noch zwei kursorisch betrachtet werden sollen, weil sie selbstreflexiv vor allem die Auswirkungen auf Kunst und Literatur thematisieren.

4 Von ‚Madonnen‘ und ‚Blumenkranzbinderinnen‘: Miszellane Medienreflexionen

Erstens die doppelte Reflexion, die sich ausgehend von der 12. Folge des Romans im Zusammenhang mit den Sightseeing-Empfehlungen für Woldemars Londonaufenthalt entspinnt. Zu diesen Sehenswürdigkeiten zählt Graf Barby zunächst die Londoner „Straßenraffael[s]“ (ÜLM 12, 185), die auch einmal „eine richtige Sixtina aufs Trottoir“ malen (ÜLM 12, 186) und so den ephemeren zeitgenössischen „Massenkonsum auch der großen Meisterwerke“ (Graevenitz 2014, 259) reflektieren, was in der miszellanen

25 Zu den zeithistorischen Hintergründen vgl. Zuberbühler 2008, 102. Auch in *Über Land und Meer* wird Bennigsen im illustrierten Artikel *Eine Sitzung des Deutschen Reichtags* (ÜLM 10, 156–157) thematisiert, der im 10. Heft parallel zur Darstellung der Wahl in Rheinsberg-Wutz im Roman abgedruckt wird, in der sich u. a. Gundermanns Ansprache mit der Infragestellung des „große[n] Haus[es]“ (ÜLM 10, 154) als Institution findet. In diesem Artikel werden mit Blick auf die bevorstehende „Wahlschlacht von noch nie dagewesener Erbitterung“ (ÜLM 10, 158) u. a. die weniger „markanten Rednerphysiognomien“ des konservativen Spektrums beklagt, in dem der scheidende Bennigsen als exzellenter Redner, der in der Lage ist, „einen höheren Standpunkt einzunehmen“ (ÜLM 10, 159), eine Ausnahme darstellt, was mit der in der nächsten Romanfolge von Woldemar konstatierten Unfähigkeit Dubslavs, „im Reichstage fach- und sachgemäß [zu] sprechen“ (ÜLM 10, 170), korrespondiert.

Beilagen-Rubrik ‚Notizblätter' noch durch einen Hinweis auf die „Kunstanstalt Trowitzsch & Sohn" komplementär ergänzt und verstärkt wird, die qualitativ hochwertige farbige Nachbildungen von „Gemälden alter Meister", u. a. „Die Madonna del Granduca von Raffael", anfertigt (ÜLM 12, o.S.). Diese zeitgenössische Kopierpraxis findet im gleichen Heft zudem ein literarisches Pendant in der Künstlerin Charlotte, die im Roman *Hungersteine* im Museum gerade eine Kopie von Tizians „Venetianerin" (ÜLM 12, 194) anfertigt. Das Thema der vielfältigen massenhaften Kunstreproduktion wird in Folge 16 des *Stechlin* erneut aufgegriffen, wenn das frischvermählte Paar auf der Hochzeitsreise nach Italien zunächst die Sixtina in einem Dresdner Museum besichtigt, was Melusine als „Mangel an Disposition" kommentiert, da man nun im „Land der Madonnen" das „Programm ändern" und „statt im Palazzo Borghese zu schwelgen, nebenan im Café Cavour eine Berliner Zeitung lesen" müsse (ÜLM 16, 251). Im Erstdruck erscheint es als eine mögliche ironische Pointe dieser Passage, dass, wie die Leser*innen der Zeitschrift wissen, die mit dem vorausgehenden Jahrgang von *Über Land und Meer* eine Farbreproduktion der vom Münchner Kunstmaler Moritz Röbbeke angefertigten Kopie der Dresdner ‚Sixtinischen Madonna' als herausnehmbaren Kunstdruck frei Haus geliefert bekamen, Woldemar und Armgard dieselbe auch direkt in Berlin oder gar in Stechlin im eigenen Wohnzimmer hätten betrachten können. Womit allerdings, wie allein der Kontrast von ‚Schwelgen im Palazzo Borghese' und ‚Zeitunglesen im Café Cavour' herausstreicht, ein beträchtlicher Auraverlust des Kunstwerks verbunden ist. Der dokumentiert sich auch im Begleitartikel zum Kunstdruck in *Über Land und Meer,* in dem in Gestalt einer doppelseitigen Farbtafel detailliert illustriert wird „Wie unser Madonnenbild entstand" (ÜLM 78 1897/1 12, 191–194), indem sich im aufwendigen Druckverfahren mit insgesamt acht Farbplatten das Gesamtbild im Holzschnitt drucktechnisch aus dem „Ueberdruck" (194) der unterschiedlichen Farben dieser Platten zusammensetzt, wobei die Kunst mehr in der technischen Herstellung als im dargestellten Gegenstand zu liegen scheint, ganz analog zur miszellanen Schreibweise des polyphonen Dialogromans, bei dem sich der Gesamteindruck aus der sukzessiven, seriellen Überlagerung unterschiedlicher Stimmen, Diskurse, Episoden und Anekdoten ergibt, die sich im ‚seriellen Erzählen' der Zeitschrift vervielfältigen.

Dies zeigt sich auch anhand der in Folge 12 kurz nach den ‚Straßenraffaels' als weiterer Sightseeing-Empfehlung eingeflochtenen anekdotischen Kindheitserinnerung Armgards an einen Besuch im Londoner Hauptpostamt, die im Erstdruck gleichsam durch einen illustrierten Artikel über das Berliner Post-Zeitungsamt von A. Oskar Klaußmann in Heft 8 (ÜLM 8, 127–129) präfiguriert wird. In der späteren Romanpassage wird das *General Post Office* weihe- und geheimnisvoll „als große[s] Haus[ ], das halb wie ein Palast und halb wie ein griechischer Tempel aussah" eingeführt und Armgards kindliche Beschreibung der beobachteten Menschenmassen und Papierströme zunächst als eine Art Ratespiel für Woldemar (und die Leser*innen) inszeniert, um welchen Ort es sich handeln könnte, bevor eindrücklich die hektische Verteilung der Unmengen von Post- und Zeitungspakten als Kampf gegen die Uhr geschildert wird:

> „Ueber ihren Köpfen aber lag es wie ein Strom von Licht, und ganz nach hinten zu, wo die Lichtmasse sich zu verdichten schien, standen auf einem Podium zwei in rote Röcke gekleidete Bedienstete mit ein paar großen Behältern […], die wie Futterkisten mit weit aufgeklapptem Deckel aussahen.“
> „Und nun laß Stechlin raten, was es war.“
> „Er braucht es nicht zu raten“, fuhr Armgard fort, „er weiß es natürlich schon. […] Also Podium und Rotröcke samt aufgeklappter Kiste links und rechts. Und die hell erleuchtete Uhr darüber zeigte, daß es nur noch eine Minute bis sechs war. […] und so flogen denn die Brief- und Zeitungspakete, die noch mit den letzten Postzügen fort sollten, in weitem Bogen über die Köpfe […]. Und nun setzte der Uhrzeiger ein, und das Fliegen der Pakete steigerte sich, bis genau mit dem sechsten Schlag auch der Deckel jeder der beiden Kisten zuschlug.“ (ÜLM 12, 186)

Komplementär dazu wurde der hier komprimierte hektische Verteilprozess der „im letzten Moment“ eintreffenden Zeitungen, der aus Beobachterperspektive als ein einziges „Chaos“ (ÜLM 8, 128) erscheint, im Zeitschriftenartikel zum Berliner Post-Zeitungsamt zuvor ausführlich über die einzelnen, ausnahmsweise direkt begleitend bebilderten Stationen bis zum ‚Schrillen‘ der „elektrischen Klingeln“ (ÜLM 8, 129), das den Abtransport der gefüllten Karriolen zum Bahnhof einläutet, als bürokratisch-logistische Meisterleistung in Szene gesetzt, die abläuft wie ein „Uhrwerk“ (ÜLM 8, 128). So vorbereitet dürften auch die Leser*innen der Zeitschrift Armgards geheimnisumwobenen Kindheitsort auf Anhieb erkannt haben. Wichtiger ist aber, dass die ineinandergreifenden Räder des Uhrwerks der modernen, homogenisierten Zeit hier selbstreflexiv genauso doppelt belichtet und damit transparent werden wie der mit ihr verbundene stets aktuelle globale Kommunikationsfluss, der ausgehend von der im Roman immer wieder thematisierten und reflektierten Telegrafie, über die Redaktionen der Zeitungen und Zeitschriften, die postalischen Verteilstationen, den Bahntransport und die Postboten (mit und ohne Fahrrad) täglich bis zu den einzelnen Zeitschriftenleser*innen führt (vgl. ÜLM 8, 129) und dabei neben Neuigkeiten als heißbegehrtem ‚Lesefutter‘ auch massenhaft reproduzierte Meisterwerke mit sich führt.

Der damit verbundenen massenhaften Produktion und Verbreitung von Literatur gilt die zweitens noch kurz im Erstpublikationskontext zu beleuchtende Medienreflexion, die in Folge 15 und 16 des Romans von Dr. Pusch angestellt wird, der ein „[b]rillanter Korrespondent“ mit „allgemeinem Telegrammstil“ ist, der zuweilen kurz vom „Ausmalen“ abgelöst wird (ÜLM 15, 239). Ausgangspunkt ist die wechselhafte zweite ‚Künstlerkarriere‘ des ehemaligen Militärs Premierleutnant von Szilagy, der sich nach ersten Versuchen als Genremaler mit einer *Bellis perennis* betitelten Sammlung von Liebesgeschichten der Novellistik zugewandt hat, dabei aber mit dem Versuch, diese bei einem „Parteiblatt“ oder zumindest in einem „Familienjournal“ (ÜLM 15, 240) unterzubringen, genauso wenig Erfolg hatte wie mit der Versendung von auf eigenen Kosten produzierten Rezensionsexemplaren der Buchausgabe an deren Literaturkritiker. Dies veranlasst Pusch zu seiner, wie er selbst einräumt, zur Erheiterung Szilagys karikaturistisch überzeichneten Darstellung der Literatur für die „Massen“ in der periodischen Presse:

> Es giebt eine Normalnovelle. Tiefverschuldeter adeliger Assessor und ‚Sommerlieutenant' liebt Gouvernante von so stupender Tugend, daß sie, wenn geprüft, selbst darin bestehen würde. Plötzlich aber ist ein alter Onkel da, mit der Absicht, den halb entgleisten Neffen an eine reiche Cousine standesgemäß zu verheiraten. Höhe der Situation! Drohendster Konflikt. Aber in diesem bedrängten Moment entsagt die Cousine nicht nur, sondern vermacht ihrer Rivalin auch ihr Gesamtvermögen. Und wenn sie nicht gestorben sind, so leben sie heute noch ... Ja, Herr von Szilagy, wollen Sie damit konkurrieren? (ÜLM 15, 240)

In *Über Land und* Meer fährt Pusch nach wöchentlicher Unterbrechung in der nächsten Folge „ernsthaft" bezüglich der „Herstellung" derartiger „moderner Literatur" mit „einem Bilde" fort:

> Da haben wir jetzt in unsern Blumenläden allerlei Kränze, darunter den aus Eichenlaub und Lorbeer bestehenden und [...] auf eine herzhafte Weidenrute geflochtenen Urkranz. Und nun treten Sie, je nach der Situation, an die [...] Kranzbinderin heran, um [...] Ihre Bestellung zu machen, zu drei Mark oder zu fünf oder zu zehn. Und genau dieser Bestellung entsprechend, werden in den Urkranz etliche Georginen oder Teichrosen eingebunden und bei stattgehabter Höchstbewilligung sogar eine Orchidee von ganz unglaublicher Form und Farbe. [...] Und genau so mit der Urnovelle. Die liegt fertig da wie der Urkranz; nichts fehlt, als der Aufputz, der nunmehr freundschaftlich verabredet wird. Bei Höchstbewilligung wird ein Verstoß gegen die Sittlichkeit eingeflochten. Das ist dann die große Orchidee, lila mit gelb [...]. (ÜLM 16, 249–250)

Zunächst werden hier also im Telegrammstil überspitzt die wiederkehrenden schematischen Handlungselemente von Literatur in Periodika aneinandergereiht, um anschließend bildreich deren konkrete massenhafte serielle Verarbeitung und Ausschmückung auszumalen, wobei in den zeitgenössischen ‚Blumenläden' durchaus Fontanes „Romanschriftsteller-Laden" (HFA,IV, Bd. 2, 572) mitreflektiert wird, in dem er einen Fundus von Schreibprojekten auf Lager hält, die er dann jeweils nach geglückter Vermarktung mit Blick auf das konkrete Publikationsumfeld in der periodischen Presse ausformuliert (vgl. McGillen 2019, 254).

Dies verdeutlicht auch ein neuerlicher vergleichender Blick auf zentrale inhaltliche Gemeinsamkeiten und formale Differenzen zwischen dem *Stechlin* und dem parallel abgedruckten Roman *Die Hungersteine*. Denn beide verwenden zunächst als zentrales spannungserzeugendes Element das von Pusch anzitierte amouröse Dreiecksschema eines Mannes zwischen zwei Frauen mit unterschiedlichen Charakteren, die eine ebenso jugendlich naiv wie tugendhaft und unterwürfig, die andere kokett, selbstbewusst und außergewöhnlich. In den *Hungersteinen* steht der verschuldete Autor Schwarz, der wie Szilagy seine „Sachen" von den „Redaktionen" „immer brühwarm zurück" (ÜLM 9, 147) bekommt und auch beim verzweifelten Versuch scheitert, sich als „Lohnschreiber in irgend 'ner Zeitungsschmiere" (ÜLM 10, 162) zu verdingen, zwischen der aus kleinen Verhältnissen stammenden häuslichen Johanna („Der Typus des echten Weibes. Ein Nichts ohne den Mann" [ÜLM 10, 163]) und der Künstlerin Charlotte, genannt Lolo, einer Tochter aus gutem Hause, die diesen Schematismus selbstreflexiv kommentiert, wenn sie bei sich denkt: „Häßliche Verwicklungen ...

zwei Weiber, die sich um e i n e n Mann streiten! Um Gottes willen! Und womöglich vor Gericht!“ (ÜLM 19, 307) Auch den von Pusch angesprochenen Verstoß gegen die Sittlichkeit enthalten die *Hungersteine*, indem Schwarz und Johanna eine Art „‚Gewissensehe‘“ (ÜLM 12, 194) führen, ohne tatsächlich verheiratet zu sein, aus der ein Kind (und nach dessen Tod sogar noch ein weiteres) hervorgeht, was ebenfalls im Text reflektiert wird, indem es der Dramatiker inklusive der gesellschaftlichen Reaktionen zu seinem Debütstück *Buße* verarbeitet. Im Rahmen der Romanhandlung erscheint es aber als zweiter, wahrer Verstoß gegen die Sittlichkeit, wenn Hubert Johanna verlässt und stattdessen, nicht zuletzt aus finanziellen Gründen, Charlotte heiratet. Die bekommt allerdings nicht nur Probleme damit, „Kunst und Hauswirtschaft zu vereinigen“ (ÜLM 19, 311) und sich ‚unterzuordnen‘, sondern auch Gewissensbisse und erleidet schließlich am Ende eine Fehlgeburt, verstirbt dabei und vermacht ihr Vermögen Hubert, dem sie so nicht nur den Weg für eine Künstlerkarriere ebnet, sondern zugleich auch den Weg für eine neue (oder vielleicht sogar die alte) Frau frei macht, was der Text nur andeutet und offen lässt. Im *Stechlin* ist es parallel dazu bekanntlich der finanziell ebenfalls vorbelastete Woldemar, der sich zwischen Armgard und Melusine entscheiden muss, deren Namensgebung beinahe allein schon als Charakterzeichnung ausreicht, allerdings wird hier so, was bei Franke-Schievelbein im Zentrum steht, zur Nebensache, die unscheinbar mitläuft, genauso wie die ebenfalls in Gestalt der Episoden um Karline und Hedwig *en passant* eingeflochtenen Verstöße gegen die Sittlichkeit.

Ferner weisen beide Romane Ähnlichkeiten in der Kontrastierung von alter und neuer Zeit, lokalen und globalen Räumen auf. Bei Franke-Schievelbein kondensiert dies in der Gegenüberstellung von Konsul Berghauer, Charlottes Vater, als „Elitemensch“ mit „Adlerhorizont“ und „Kosmopolit“, der „in allen fünf Weltteilen spazieren gegangen“ ist (ÜLM 10, 163) und das Motto „Aufräumen, Platz machen, Luft schaffen, das ist’s Notwendigste. Der alte Moder muß weg, daß das junge Leben durch kann“ (ÜLM 12, 190) hat, und dessen „Schwester und Antipodin“ (ÜLM 11,178) Sophie von Rienstädt, die, wie der Bruder bemerkt, „ihr Lebtag auf ihrer Scholle gesessen“ hat und deshalb als „Königin im Kleinen, ja die höchste Autorität in Sachen Moral, des Geschmacks und so weiter“ und so ein notwendiges „Korrektiv“ zu ihm darstellt: „Denn ich bin draußen ein Durchgänger geworden ... hab’ heute die und morgen die Ueberzeugung [...]“ (ÜLM 11, 179). Die Parallelen zu Adelheid und Dubslav von Stechlin / Botschaftsrat Graf Barby sind frappierend. Dass der aus ‚halbproletarischen‘ Verhältnissen stammende Künstler Schwarz als zu höherem Menschentum strebender veredelungswilliger Emporkömmling in diesem Zusammenhang eine ambivalente Verkörperung des auch im *Stechlin* verhandelten *Excelsior*-Diskurses darstellt, ist bereits angedeutet worden. Während Franke-Schievelbeins stärker handlungszentrierter Roman allerdings die zeittypischen Oppositionen und Diskurse anhand weniger Figuren eher nebenbei zur Sprache bringt, steht bei Fontane das in einer Vielzahl konträrer und komplementärer Figurenpaarungen und Gespräche entfaltete Zeitpanorama im Vordergrund und die Handlung tritt in den Hintergrund.

Der entscheidende Unterschied zwischen beiden Texten liegt also weniger in der Verwendung der zeitgenössischen massenmedialen Schemata und Diskurse im ‚Urkranz' des Handlungsgeflechts, sondern in dessen dekorativer Ausschmückung mit den mehr oder weniger ‚poetischen Blumen' in Gestalt der seriellen Anordnung der vielfältigen miszellanen Episoden und Anekdoten, die bei Fontane diesen ‚Urkranz' arabesk-ornamental überwuchern. Dass dabei nicht nur der ‚Kranz', sondern auch die ‚Blumen' z. T. schon vorgefertigt in dessen medialem Fundus bereitliegen, illustriert u. a. das zuvor bereits in der *Illustrirten Frauen-Zeitung* veröffentlichte und zunächst in den *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* sowie anschließend im Roman recycelte Feuilleton *Die Menzer Forst und der große Stechlin*.[26] Dass dieses so stets modifiziert in anderen Kookkurrenzen stehen und in neue Serienbildungen integriert werden kann, die jeweils neue Bedeutungen generieren, untermauert zugleich auch textgenetisch den beobachteten Zusammenhang von medienspezifischer Ästhetik der Miszellanität und miszellaner Schreibweise.

Nach diesem kursorischen Überblick über die Medieneffekte auf den und -reflexionen im *Stechlin* und die mit ihnen im Erstdruck in *Über Land und Meer* verbunden intermedialen wie intertextuellen Kookkurrenzen sollte deutlich geworden sein, dass diese ‚recorded form' des Romans durchaus eine eingehendere Betrachtung wert ist. Zum einen, weil sie dessen Lektüre systematisch anreichert, indem die zeithistorische Diskursvielfalt, die er zum Medium seiner Formgebung macht, in Gestalt der Dialogizität der Zeitschrift in den Blick gerät, in die er sich zugleich reflexiv als polyphoner Dialogroman einschreibt. Zum anderen aber, weil seine miszellane Schreibweise, deren zentrifugale Kräfte durch die zentripetalen einer assoziativen seriellen „Wiederholungs- und Entsprechungstechnik" (Graevenitz 2014, 683) kompositionell gebändigt werden, so deutlich als eine genuine Form des ‚medialen Realismus'[27] konturiert wird.

Literatur

Anderson, Benedict: Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. Revised Edition. London: VERSO 2006.

Bachmann, Vera: Stille Wasser – tiefe Texte? Zur Ästhetik der Oberfläche in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Bielefeld: transcript 2013.

Bachtin, Michail M.: Das Wort im Roman. In: Ders.: Die Ästhetik des Wortes. Übersetzt von Rainer Grübel und Sabine Reese. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979, S. 154–300.

---

26 Auch die Darstellung des Londoner Hauptpostamtes im Roman geht auf das bereits zuvor mit anderen gemeinsam unter dem Sammeltitel *Von der Weltstadt Straßen* in der *Kreuz-Zeitung* publizierte Feuilleton *Die große Post (General Post Office)* zurück.

27 Vgl. zum Begriff ‚medialer Realismus' Helmstetter 1998, 268 sowie Gretz 2011, 10–11.

Bandish, Cynthia L.: Bakhtin's Dialogism and the Bohemian Meta-Narrative of *Belgravia*: A Case Study of Analyzing Periodicals. In: Victorian Periodicals Review 34 (2001), S. 239–262.
Barthes, Roland: Structure de faits divers. In: Méditations. Revues des éxpressions contemporains 5 (1962), S. 27–43.
Baßler, Moritz: Die kulturpoetische Funktion und das Archiv. Eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie. Tübingen: Francke 2005.
[Berbig, Roland/Hartz, Bettina]: Theodor Fontane im literarischen Leben. Zeitungen und Zeitschriften, Verlage und Vereine. Dargestellt von Roland Berbig unter Mitarbeit von Bettina Hartz. Berlin, New York: De Gruyter 2000.
Davis, Jenny L./Chouinard, James B.: Theorizing Affordances: From Request to Refuse. In: Bulletin of Science, Technology & Society 36 (2016), H. 4, S. 241–248.
Dietzel, Thomas/Hügel, Hans-Otto: Deutsche Literarische Zeitschriften 1880–1945. Ein Repertorium. Bd. 4: Die Rampe – Zwölf Jahre, 2467–3341. München u. a.: Saur 1988.
Dotzler, Bernhard J.: Echte Korrespondenzen. Fontanes Welt-Literatur. In: Stephan Braese, Anne-Kathrin Reulecke (Hrsg.): Realien des Realismus. Wissenschaft – Technik – Medien in Theodor Fontanes Erzählprosa. Berlin: Vorwerk 8 2010, S. 53–78.
Feilchenfeldt, Konrad: Leutnant Greeley – ein amerikanisches Vorbild für Europa? Zu Fontanes ‚Der Stechlin' (achtunddreißigstes Kapitel). In: Konrad Ehlich (Hrsg.): Fontane und die Fremde, Fontane und Europa. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 229–247.
Fontane, Theodor: Stechlin. In: Über Land und Meer 79 (1898/1), H. 1, S. 1–6; H. 2, S. 21–27, H. 3, S. 41–47; H. 4, S. 57–62; H. 5, S. 73–79; H. 6, S. 89–95; H. 7, S. 105–111; H. 8, S. 121–127; H. 9, S. 137–143; H. 10, S. 153–155; H. 11, S. 169–174; H. 12, S. 185–190; H. 13, S. 200–206; H. 14, S. 217–223; H. 15, S. 233–240; H. 16, S. 249–254; H. 17, S. 265–271; H. 18, S. 281–287; H. 19, S. 297–306.
Franke-Schievelbein, Gertrud: Die Hungersteine. In: Über Land und Meer 79 (1898/1), H. 9, S. 146–150; H. 10, S. 162–166; H. 11, S. 178–182; H. 12, S. 190–194; H. 13, 206–210; H. 14, S. 223–226; H. 15, S. 242–246; H. 16, S, 258–263; H. 17, 274–275; H. 18, S. 290–291; H. 19, S. 306–311, H. 20, S. 322–326; H. 21. S. 335–338.
Graevenitz, Gerhart von: Memoria und Realismus. Erzählende Literatur in der deutschen ‚Bildungspresse' des 19. Jahrhunderts. In: Anselm Haverkamp, Renate Lachmann (Hrsg.): Memoria. Vergessen und Erinnern. München: Fink 1993, S. 283–304.
Graevenitz, Gerhart von: Theodor Fontane: Ängstliche Moderne. Über das Imaginäre. Konstanz: Konstanz University Press 2014.
Grätz, Katharina: „Four o clock tea" – „pour la canaille" – „error in calculo". Polyphonie und Polyglossie in Theodor Fontanes Gesellschaftsromanen. In: Komparatistik online 2 (2014) https://www.komparatistik-online.de/index.php/komparatistik_online/article/view/142 (Stand: 28. September 2020).
Gretz, Daniela: „Medien des Realismus" – Medien im Realismus" – „Medialer Realismus". In: Dies (Hrsg.): Medialer Realismus. Freiburg i.Br., Berlin, Wien: Rombach 2011, S. 7–15.
Gretz, Daniela: From Issue to Index. Media B/Orders of Popular German Magazines in the Second Half of the 19th Century. In: Daniela Gretz/Marcus Krause/James Mussel/Nicolas Pethes: Media (B)Orders Between Periodicals and Books. Miscellaneity and Classification in Nineteenth Century Magazines and Literature (Pfennig-Magazin zur Journalliteratur 4 2016), S. 9–23.
Gretz, Daniela/Krause, Marcus/Pethes, Nicolas (Hrsg.): Miszellanes Lesen. Interferenzen zwischen medialen Formaten, Romanstrukturen und Lektürepraktiken im 19. Jahrhundert. Reading Miscellanies / Miscellaneous Readings. Interrelations between Medial Formats, Novel Structures, and Reading Practices in the Nineteenth Century. Hannover: Wehrhahn 2022.
Hasubek, Peter: „... wer am meisten red't, ist der reinste Mensch". Das Gespräch in Theodor Fontanes Roman „Der Stechlin". Berlin: Erich Schmidt 1998.

Hebekus, Uwe: Klios Medien. Die Geschichtskultur des 19. Jahrhunderts in der historistischen Historie und bei Theodor Fontane. Tübingen: Niemeyer 2003.
Heinz, Christine: Ideal und Institution. Die Familie als Leser und als Motiv der deutschen Familienzeitschriften *Schorers Familienblatt, Über Land und Meer* und *Die neue Welt* zwischen 1870 und 1895. Diss. Hamburg 2008. https://ediss.sub.uni-hamburg.de/volltexte/2011/5155/pdf/Heinz_Familienblatt.pdf (Stand: 28. September 2020).
Helmstetter, Rudolf: Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes: Fontane und die öffentlichkeitsgeschichtlichen Rahmenbedingungen des poetischen Realismus. München: Fink 1998.
Kaminski, Nicola/Ruchatz, Jens: Journalliteratur. Ein Avertissement. Pfennig-Magazin zur Journalliteratur 1 (2017).
McGillen, Petra: Ein kreativer Apparat. Die Mediengeschichte von Theodor Fontanes Bibliotheksnetz und Lektürepraktiken. In: FBl. 103 (2017), S. 100–123.
McGillen, Petra S.: The Fontane Workshop. Manufacturing Realism in the Industrial Age of Print. New York, London: Bloomsbury 2019.
McKenzie, Donald Francis: Bibliography and the Sociology of Text [1999]. Cambridge: Cambridge University Press 2004.
Miller, Eric R.: Der Stechlinsee: Symbol und Struktur in Fontanes Altersroman. In: Journal of English and Germanic Philology 97 (1998), H. 3, S. 352–370.
Möller, Klaus-Peter: Preußisches Panoptikum mit Pfefferkuchen. Fontane-Porträts und -Bildnisse (2) vorgestellt von Klaus-Peter Möller. In: FBl. 79 (2004), S. 52–74.
Mussell, James: The Nineteenth-Century Press in the Digital Age. Basingstoke: Palgrave 2012.
Mussell, James: Elemental Forms. The newspaper as popular genre in the nineteenth century. In: Media History 20 (2014), H. 1, S. 4–20.
Neuhaus, Stefan: Still ruht der See: Revolutionäre Symbolik und evolutionärer Wandel in Theodor Fontanes Roman ‚Der Stechlin'. In: FBl. 57 (1994), S. 48–77.
Sagarra, Eda: Kommunikationsrevolution und Bewußtseinsänderung. Zu einem unterschwelligen Thema bei Theodor Fontane. In: Hanna Delf von Wolzogen, Helmuth Nürnberger (Hrsg.): Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts. Bd. 3. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 105–118.
[Stern, Adolf:] Theodor Fontanes Roman *Cécile*. In: Grenzboten. Zeitschrift für Literatur und Politik (1887), H. 3 [14. Juli 1887], S. 130–135.
Stockinger, Claudia: Pater Benedict/Bruno von Rhaneck und Martin Luther. Zur Kookkurrenz von fiktionalen und faktualen Artikeln in der *Gartenlaube*. In: Gunhild Berg, Magdalena Gronau, Michael Pilz (Hrsg.): Zwischen Literatur und Journalistik. Generische Formen in Periodika des 18. bis 21. Jahrhunderts. Heidelberg: Winter 2016, S. 175–193.
Stockinger, Claudia: An den Ursprüngen populärer Serialität. Das Familienblatt *Die Gartenlaube*. Göttingen: Wallstein 2018.
Vogl, Joseph: Telephon nach Java: Fontane. In: Stephan Braese, Anne-Kathrin Reulecke (Hrsg.): Realien des Realismus. Wissenschaft – Technik – Medien in Theodor Fontanes Erzählprosa. Berlin: Vorwerk 8 2010, S. 117–128.
Zuberbühler, Rolf: „Excelsior!" Idealismus und Materialismus in Kellers und Fontanes politischen Altersromanen „Martin Salander" und „Der Stechlin". In: Ursula Amrein, Regina Dieterle (Hrsg.): Gottfried Keller und Theodor Fontane: Vom Realismus zur Moderne. Berlin, New York: De Gruyter 2008, S. 87–111.

Abbildungen

Abb. 1
Bezeichnung: Erste Seite des Erstdrucks des *Stechlin* in *Über Land und Meer*
Quelle: Fontane, Theodor: Stechlin. In: Über Land und Meer 79 (1898/1), H. 1, S. 1
Rechte: Gemeinfrei

Abb. 2
Bezeichnung: Werbeannonce für die Fahrradreifenmarke „Excelsior-Pneumatic“
Quelle: Über Land und Meer 79 (1898/1), H. 1, [o.S.]
Rechte: Gemeinfrei

Display: Fontane

Heike Gfrereis

Intervention: „Out-of-the-way-Literatur“ oder wie man Fontanes „Mache“ in eine Ausstellung übersetzen kann – and into ‚English‘



© Diethard Keppler und Andreas Jung

Wer heute größere Ausstellungen kuratiert, der beschreibt und reflektiert sie in allen denkbaren Genres und Medien. In den Auftakt-, Raum- und Exponattexten der Ausstellung selbst, die so etwas wie Augenöffner und Denkanstöße für die sind, die sie besuchen. In Flyern und Broschüren, Social Media Posts, Zeitungsinterviews, Radio- und Fernsehberichten, die für die Ausstellung werben. Im Katalog, der die Ausstellung in Teilen dokumentiert und erweitert. In Vorträgen mit PowerPoint, Postern oder Architekturmodellen, in denen das Ausstellungskonzept Auftraggebern und Partnern vorgestellt wird. Nach einer Weile wiederholen sich unvermeidlich Formulierungen und verlieren zumindest für ihren Erfinder an Prägnanz, weil sie nicht mehr unmittelbar mit dem Augenblick verbunden sind, in dem durch sie ein Gedanke das erste Mal eine Form erhalten hat. Da solche Ausstellungstexte mit einem Medium verbunden sind, das zeitlich und örtlich bedingt und begrenzt ist, sind sie immer Texte über etwas, was

https://doi.org/10.1515/9783110733235-018

gewesen ist. Sie sind keine Texte, die etwas entstehen lassen, was es noch nicht gibt. Sie sind retrospektiv, nicht prospektiv, feststellend, nicht suchend.

Als Kurator wünscht man es sich natürlich anders: Die vergangene, gewesene Ausstellung sollte in einem Text immer wieder so erscheinen können, als würde sie gerade erst durch die Perspektiven und Bewegungen ihrer Besucherinnen und Besucher entstehen. Dazu fehlt dem Text allerdings, was ihn vom Medium ‚Ausstellung' grundlegend unterscheidet: ein realer Raum, in dem Dinge und Menschen vorübergehend zusammenkommen, die auch dann körperlich präsent sind, wenn wir sie gar nicht oder nur flüchtig sehen und sie nicht kennen und bezeichnen können. „Dieses flüchtige Sehen hat mir einen Eindruck geschaffen, den mir ein *Studium* nicht hätte geben können", schreibt Fontane 1864 über seinen Besuch im Thorvaldsen-Museum Kopenhagen; „die Wirkung auf mein Gemüt" hätte sich sogar „bei häufigerem Sehen [...] allgemach vermindert".[1] Das, was zufällig an ihrem bestimmten Ort, in ihrem Zeitraum passiert, gehört zu einer Ausstellung dazu. Als Fontane 1857 über die Kunstausstellung in London berichtet, erwähnt er auch den Telegrafen, der unmittelbar neben dem Ausstellungsgebäude Nachrichten vom Aufstand in Indien übermittelt.[2] Die Museen und Ausstellungen, die Fontane in seinen Reiseberichten und Kunstkritiken beschreibt oder auch in seinen Romanen erfindet, sind Orte, an denen Menschen relativ triviale Realien und fragwürdige Artefakte mit einer ästhetischen Geschichts- und Kunsterfahrung verbinden. „Die primitive Papptafel" mit dem Hinweis ‚Museum', die im Herrenhaus des Stechlin an einer Tür hängt, wolle, so erklärt Pastor Lorenzen Melusine, „wohl nur andeuten, daß es sich bei der ganzen Sache mehr um einen Scherz als um etwas Ernsthaftes handelt. Etwa wie bei Sammlung von Meerschaumpfeifen und Tabaksdosen."[3] Zum Leben erweckt werden diese Dinge, indem man sie mit Personen verbindet. „Was soll aber vor unser geistiges Auge treten, wenn wir hören ‚das ist das Reichsschwert von Schottland!' nichts", klagt Fontane über eine Beschriftung in Edinburgh Castle: „‚Dies ist das Gebetbuch Jane Gray's, dies der Eisenhut des großen Kurfürsten, dies die Tabacksdose des alten Fritz', *das* hat ein Interesse; die Person selbst steht wie aus dem Grabe auf, trägt wieder die Sache oder stellt sich hinter dieselbe".[4] Der alte Stechlin denkt sich gleich seinen ganzen Diener ins Museum: „wenn ich so meinen Engelke, wie er da geht und steht, ins märkische Provinzialmuseum abliefern könnte, so kriegt' ich ein Jahrgehalt und wäre 'raus."[5] Leerstellen, Offenheiten, Unsicherheiten – und damit vieles, was sich nicht genau, sondern auf vielerlei Weise und immer nur subjektiv, also vielleicht so oder so oder so in einen Text übersetzen lässt – gehören für Fontane zum Medium ‚Ausstellung' dazu. „Die Aufmerksamkeit richtet sich auf Bett, Stuhl, Krug. Ich bezweifle daß irgend etwas

1 HFA,III, Bd. 3/1, 687.
2 Vgl. Carmen Aus der Au: Fontane als Kunstkritiker. Berlin: De Gruyter 2017, 130.
3 GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 325.
4 GBA–Reiselit. Werk, Bd. 2, 38.
5 GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 13.

davon ächt ist", notiert er 1873, als er das Coburger Lutherzimmer besichtigt: „Es wäre doch vielleicht besser zu sagen: dies ist das Lutherzimmer, hier saß er, hier dichtete er und nun alles andre der Phantasie des Besuchers zu überlassen."[6] In *Cécile* besucht die Reisegesellschaft das Schloss in Quedlinburg, wo der Kastellan den „absoluten Mangel an Sehenswürdigkeiten"[7] durch seine Erzählkunst ausgleicht: Verlorenes wie den Thron, auf den nur noch eine Lücke in der Tapeten hinweist, inszeniert er „vor dem inneren Auge des Betrachters".[8]

Aus diesen Gründen möchte ich, um die von Ende März bis Ende Dezember 2019 im Museum Neuruppin ausgerichtete, von mir kuratierte Ausstellung „fontane.200/ Autor"[9] in diesem Tagungsband zu zeigen, gleichsam mit Händen und Füßen sprechen und in eine andere Sprache wechseln. For me 'English' is a kind of fairy tale mode. I do not speak this language well. I do not speak it fluently. I have to make it up bit by bit, word by word. Certainly wrong for those who can do it well, but for me it is a possibility to describe things anew. A foreign, but simple and never-ending story of thinking in sounds, vowels, consonants, commas, points, dashes and slashes, words, names and sentences to get a grasp of an idea which makes the world go around. This alienation of language for me is a primal scene, a Urszene of reading, writing and curating. I want to show things in such a way that the visitors see them as if they saw them for the first time. I want visitors to become curious, have questions (perhaps without answers) and want to see, to think and to read more and more.

Exhibitions therefore are not a didactic setting to teach information for me, but a productive and creative process of thinking in rooms where things and human beings come together. Not only in a harmonic way, but also in confrontations, collisions, paradoxes. My personal experience as a curator is not an experience of a memorial. I don't make exhibitions in a poet's home or birthplace, but for the most time I make exhibitions in the Deutsches Literaturarchiv Marbach. So I focus more on papers and media of writing and reading than on media of living. I never show, for instance, the desktop of a writer, for its own sake. If I have an object out of a poet's home, I put it together with others in a new way in the museums of the archive with its especial atmospheres. In such exhibitions out of the archive, which have the conditions of a white cube, of a newer and older gallery room and therefore something like an aura-generating atmosphere – in these museums traditional objects like writing instru-

6 F–Notizbücher, C6, 13–16r.
7 GBA–Erz. Werk, Bd. 9, 49.
8 Bettina Plett: Rahmen ohne Spiegel. Das Problem des Betrachters bei einem „Mangel an Sehenswürdigkeiten" in Fontanes *Cécile*. In: Sabina Becker, Sascha Kiefer (Hrsg.): „Weiber weiblich, Männer männlich?" Zum Geschlechterdiskurs in Theodor Fontanes Romanen. Tübingen: Francke 2005, 159–178, hier 161.
9 Wiss. Mitarbeit: Katharina J. Schneider, Gestaltung: Demirag Architekten mit Diethard Keppler und Andreas Jung, Medien: blubb.media, mehr: https://fontane-200-online.de, abgerufen am 23. April 2022.

ments, hair curls and socks are evident extensions and perform frames of the text: epitexts, paratexts, intertexts, intexts, antitexts, outtexts, nonetexts, textures … They are things in double quotation marks, which we call in German 'Gänsefüsschen'. If I must choose a fitting word which describes my way of exhibiting literature, I would call it "Gänsefüsschen-Ausstellungen", "double quotation marks exhibitions". In the years 2017/18, I made exhibitions in other places, in the Literaturhaus in Munich and Stuttgart and in Neuruppin, the birthplace of Theodor Fontane. In these exhibitions, that are not linked to archives, there is no reason to work with original objects in rooms in such an extreme way like it was done in Marbach. All of them are places with daylight and without air conditioning systems. Therefore, I changed the focus to literature itself.

In the case of Theodor Fontane his novels are very readable, easy to understand and easy to analyze. They are in an artificial, positive way 'constructed'. This art of construction can be seen in different ways and with different methods: for instance through close reading, through distant reading, through material and textgenetic reading, through immersive reading, through focussing on the liminals between objects, pictures and texts, facts and fictions. Therefore, I developed a concept which plays with this multiperspective views on literature and, also, can manage the challenges in the museum and the town Neuruppin: The museum has 26 rooms, most of them are part of a permanent exhibition about the history of the town and the estate of the museum itself with permanent and massive showcases. The museum is situated close to the small town centre but only close (and not in the centre itself). Fontane's birthplace still houses a pharmacy and not a memorial.

The three main chapters of the exhibition are variations in mode and density. They are all about literature and texts and answers to one main question: How are Fontane's texts 'made', and how does each of us subjectively deal with this ‚making'? And how can you display this design of a poetic style in an exhibition? The chapters are: "Manufacturing. Fontane's Head", "Feigning. Fontane's Inventions" and "Mixing. Fontane's Words".

"Fontane's Head" shows how one gets into the mood for writing novels. How does one get mentally tuned to literary creation? The simplest answer is: write and read, collect, make notes, invent, narrate, outline, group, rearrange, build, dismantle, join together, continue to write, read some more and so on. In Fontane's case writing a novel is linked with literal hand- and paper-work – the twisting and turning of dialogues and scenes is also a twisting and turning of paper. Fontane used methods that we know today from memory and creative techniques: He condensed his material, which he mainly took from real life to simple structures, e. g., lists, snippets of conversation, line, and overview drawings.[10] Thus, he was able to remember and word his

---

10 Vgl. Petra McGillen: The Fontane Workshop: Manufacturing Realism in the Industrial Age of Print. New York, London: Bloomsbury Academic 2019.

subject matter well, easily connect, expand, and interchange it. Fontane’s texts are a result of this work of “pottering” and “piecing together”. Even without being able to decipher them, his notes show this creative process. The showcase contains all his 67 preserved notebooks. An interactive desktop allows to imitate Fontane’s working operations and to get closer to his ways of writing.

Second: “Feigning. Fontane’s Inventions”. Fontane’s novels are marked by two poetic situations in abundance: everyday conversations and everyday events. There is gossiping about trifles, passing the time with idle chatter and even blathering on the topic of death. They show us how much each one of us (re)invents himself by language. Consciously playing with language appears as the only way to realise our full potential as an individual. This chapter of the exhibition makes the structure of the novel *Effi Briest* visible through digital text analysis. As readers, however, we constantly have the feeling that what these novels are really about remains unspoken. The characters seem to have an ‘inner life’ that cannot be fully grasped. In the invented reality of the novel, they make up their own little wonderful or eerie world by reading the commonplace things and places as a form of language: as sign, presage, and hint. In *Effi Briest*, Fontane’s marriage story in which all of the characters end up unhappy and two even die, the author calls these poetic tricks “falsework”, “Hilfskonstruktion”.[11] In this chapter of the exhibition, we show the most famous Fontane novel from different perspectives, reaching from very far away to up-close: Very far away is the network of novel characters that, in *Effi Briest*, are characterised and connected by things and places, but also by their dialogues and lexical fields. The group of nouns that occur most frequently in this novel leads closer to the text – from “Abend”, “evening” to “Zärtlichkeit”, “tenderness”. Looking at the text from its punctuation marks, they mark above all the peculiarities of individual speech – beside the period and the comma: dashes, question, exclamation, omission, and quotation marks.

The third chapter, “Mixing. Fontane’s Words”, you will encounter everywhere: both indoors and outdoors, in the museum, in the museum garden and in the old town of Neuruppin. 200 Fontane ‘blots’ transform Neuruppin into a landscape of words and texts. These words beautifully display Fontane’s language skills – they are fun and also a serious theme in a world of misunderstandings and fakes. What does one do when an ordinary word is not enough? When our language, which depends on spoken and unspoken connections of all kinds, is imprecise and ambiguous, misleading, and sometimes even incomprehensible? Fontane invented words, mixed and ‘blended’ them together to express something like perceived truths and realities – or to create them in the first place, because every word offers us a certain view of the world. He makes particular use of the peculiarity of the German language to create endless composites of nouns like “Sonntagsextralangeweile”, “Theatervorhangthema” and

11 Alle Wort- und Stellennachweise: Heike Gfrereis (Hrsg.): fontane.200/Autor. Das Bilder-Wörter-Stimmen Lesebuch. Berlin: Verlag für Berlin-Brandenburg 2019.

"Nachmitternachtgeschichten". In translations of Fontane's writing these nouns are often and commonly paraphrased and not literally rewritten, e. g. in *Effi Briest* "Einschenkekunststück" (English: "A feat", French: "une façon de verser en virtuose", Dutch: "Een kunststuk op het gebied van het inschenken", Spanish: "Una habilitat en l'operació", Italian: "degno d'un virtuoso nell'arte del mescere", Danish: "Et skjenkekunstens mesterstykke") or "Ermutigungspromenade" (English: "Had apparently first taken a morning stroll round the plantation – or was he trying to pluck up courage?" or "Preliminary and perhaps fortifying stroll", French: "Promenade matinale qu'il avait faite", Dutch: "erst om moed te scheppen een ochtendwandling gemaakt had", Spanish: "Un paseo matinal (o acaso sin otro fin que el de cobrar ánimos)", Italian: "Una passeggiata mattutina e forse anche d'incoraggiamento", Danish: "En liten morgentur … Eller kanskje det var for å samle mot?")[12]

Every word offers us a certain view of the world. In the existing permanent exhibition of the Museum Neuruppin, Fontane's word formations act as a pair of glasses that allow us to look at single exhibits through his eyes and to understand his view on people, things, pictures and places, actions, and attitudes from the real as well as the invented world. The idea of this word spaces and inventions is comparable with the 'blot' technique of the English eighteenth-century-painter Alexander Cozens who developed the technique as a teaching aid, to liberate the imagination of the students who, he felt, spent too much time in copying the works of others. Blots were "an assemblage of accidental shapes" and "accidental forms without lines, from which ideas are presented to the mind".[13]

In this artistic and also pedagogic sense we try to find a playful manner to translate Fontane's word-creating technique. Many of this 'word-blots' also carry an English clue: #FontaneWouldSay. With this ironic hashtag-rubrique we have tried to translate the frequently untranslatable. How would Fontane have expressed himself in English? Fontane was not restricted to a single language only: Besides German, he spoke French from childhood, and later on also became fluent in English. Fontane had a special relationship with England. In 1844, he went on his first trip to London: for 10 days, by ship, without any money or a suitcase. The "try-out travel venture" was funded by a friend. He later made frequent visits to the English capital, came back in 1855 as Prussian correspondent and stayed for four years. Fontane liked to use the English language for its succinct form of expression. For example, he often wrote about "a nine-days wonder". The term is explained in the novel *L'Adultera*: "Whenever there is something quite extraordinary happening in London, 'It is a nine days wonder', and these nine days express the longest period of excitement. That is the case in London. Here it takes a little longer, as we are a bit smaller. But the law

12 Katharina J. Schneider hat diese Übersetzungen bei den Vorarbeiten für die Ausstellung „fontane.200/Autor" im Theodor-Fontane-Archiv recherchiert.

13 Alexander Cozens: A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape. London: J. Dixwell 1785, 8.

remains the same.” Fontane also happily mixed languages: “Bicyclevirtuose” (#BicycleVirtuoso), “Gesammt-body” (#OverallBody”), “ Out-of-the-way-Literatur” (#Out-of-the-wayLiterature”) or “gentlemännisch” (#gentlemannish”).

We have tried something similar: As the richness of allusions in Fontane’s words is often untranslatable, #FontaneWouldSay is a playful treasure hunt in English. These translations are not necessarily everyday language, because we used Fontane’s method of hard and rude composition. They beautifully display and perform Fontane’s language skills – and are fun in a self-evident way. To give some examples: „Lobkugeln“ / #PraiseBullets, „Menschheits-Beglückungs-Spekulationen“ / #Mankind-blessingSpeculations, „Nachmitternachtsgeschichten“ / #Past-midnightStories, „Nicht-Mustermensch“ / #Non-modelMan, „Nichtverrücktwerdenkönnen“ / #CapabilityOfNotGoingCrazy, „ötepotöter“ / #purrnicketier, „Originalitätshascherei“ / #FishingForOriginality, „Pfefferkuchengegend“ / #GingerbreadRegion, „Schlängelgänge des Herzens“ / #WindingWaysOfTheHeart, „Schmalhansküchenmeisterstudien“ / #ScroogeStudies, „Sonntags-Extralangeweile“ / #SpecialSundayBoredom, „Tiergarten-Regenwürmerlaterne“ / #Tiergarten-earthwormLantern, „Unglücks-Ei“ / #EggOfUnhappiness, „Verdrießlichkeitsfalten“ / #FurrowsOfFretfulness, Vergißmeinnicht-Augen / #Forget-me-notEyes, „Vollblutberlinerin“ / #ThoroughbredBerliner, „Weltverbesserungsleidenschaft“ / #WorldimprovementPassion, „Zeitungsleserstandpunkt“ / #StandpointOfTheNewspaperReader, „Zweimenschensystem“ / #TwopeopleSystem.[14]

One of these typical Fontane word combinations, titled “So oder so ähnlich” (#SameOrSomethingSimilar), explains this relativizing playful method of composition in the act of translation: “Like this or something. Like this or completely different. Maybe, maybe not. Yes and no at the same time.” Fontane had a preference for such twists that create the effect of reality, precisely because they accept that reality is something subjective. It was like that for us and could perhaps actually have been a little smaller or larger. Someone else sees it differently. So we want to translate Fontane’s words with an individual, personal and exaggerated attitude and gesture in which talking-with-the-whole-body, talking-with-hands-and-feet still lives on.

14 Übersetzungen: Katharina J. Schneider mit Mirjam Haas und Tobias Kunz.



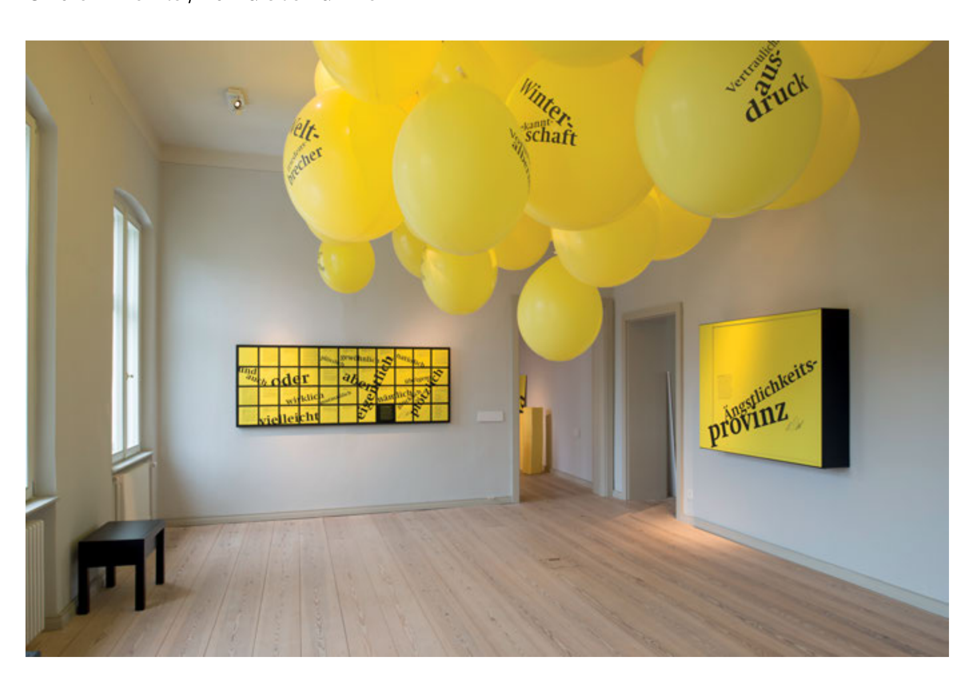
© Lorenz Kienzle / Ronka Oberhammer



© Lorenz Kienzle / Ronka Oberhammer



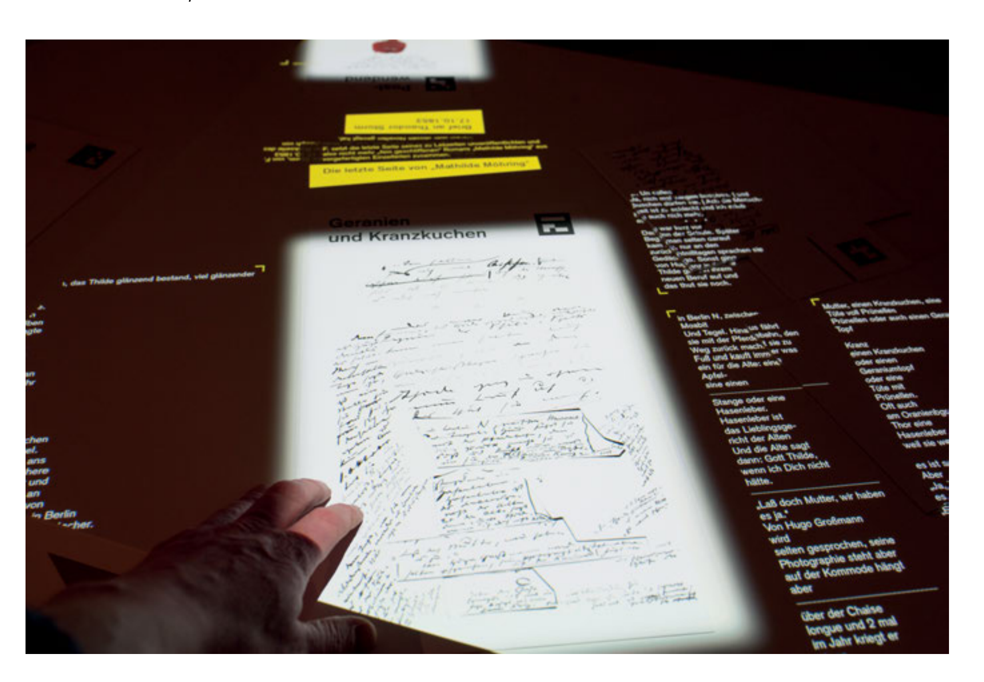
© Lorenz Kienzle / Ronka Oberhammer



© Lorenz Kienzle / Ronka Oberhammer



© Lorenz Kienzle / Ronka Oberhammer



© Lorenz Kienzle / Ronka Oberhammer

Nicola Lepp / Franziska Morlok

„Warum eigentlich Fontane“

Ein forschendes Lehrprojekt an der FH Potsdam



https://doi.org/10.1515/9783110733235-019







Werkschau Fachhochschule Potsdam
15.–25. Juli 2018

Haus der Brandenburgisch-Preußischen Geschichte, Potsdam
11. Juni–29. August 2019

Neuruppin Kiosk
11. Juni–29. August 2019

Bildcredits: Nicole Krüger, Franziska Morlok, Till Beckmann

Die Produktivität der Zwischenräume in der Literaturvermittlung. Vorüberlegungen zur Fontane-Ausstellung

„Eine recht langweilige Schau, die dem Dichter, dem wahrlich Interesse gebührt, schwerlich Freunde hinzugewinnen wird.“[1] Dieser Kommentar aus dem *Spandauer Volksblatt* zur Ausstellung anlässlich Fontanes 150. Geburtstag im Dezember 1969 an der Berliner Akademie der Künste könnte auch heute noch über vielen Ausstellungen stehen, die aus Anlass von Schriftstellerjubiläen veranstaltet werden. Gerade für die bürgerlichen Autoren des 19. Jahrhunderts, also der Zeit, in der auch das Dichtermuseum kanonisiert wurde, greift man nach wie vor gerne auf das altbekannte Möbel-Hausrat-Bibliothek-Autografen-Arrangement zurück. Man verlässt sich auf die sogenannte „Aura“ der Objekte, die in diesem Ausstellungstyp als eine den Dingen selbst innewohnende Kraft imaginiert wird, mit der sie als authentische Zeugen einer vergangenen Zeit gewissermaßen aufgeladen sind. Für das Festhalten an dieser Auffassung ist offensichtlich das Dichter:innen oder Schriftsteller:innenmuseum als lange (auch finanziell) vernachlässigter Museumstyp besonders anfällig. Die Idee einer auratischen Aufladung von Museumsobjekten, die die Praxis kulturhistorischer Ausstellungen bis heute weithin prägt, ist seit einiger Zeit in die Krise geraten. Und es zeigt sich: solche Ausstellungen finden immer weniger ein Publikum. Die Gründe sind zahlreich und komplex, auf zwei soll im Folgenden genauer eingegangen werden.

Zum einen hat sich gerade für die Literaturausstellung die Kritik dieses Ansatzes als besonders erhellend erwiesen, denn sie rückt nichts weniger als die Frage in den Blick, worum es denn eigentlich geht: Geht es um das Leben oder um Texte? Die klassische Dichterausstellung privilegiert das Leben. Man beschränkt sich auf die Präsentation der Rahmenbedingungen eines Schriftstellerlebens, während der Raum, den die literarischen Texte selbst öffnen, darin völlig unbelichtet bleibt. Denn in der Format-Logik der Dichterausstellung ist aus einer literarischen Handschrift oder einem Manuskript, die zum Lesen gedacht waren, etwas zum Anschauen geworden. Aber was führt von einem Text zu einem Bild? Nur selten ist ein Autograf in einem Dichtermuseum transkribiert oder wird die kuratorische Kreativität in anderer Weise darauf gelenkt, Autografen als Schrift-Texte erfahrbar zu machen. Dies wäre aber die Voraussetzung, um die darin erfundenen Räume der Fiktion, Poetik und Imagination zu öffnen. Doch diese Dimension von Texten wird durch die Präferenz, die den Lebenszeugnissen eingeräumt wird, gerade zum Verschwinden gebracht.

Die kanonischen Dichterausstellungen sind sicher ein Extremfall positivistischer Ausstellungspraxis, und vielleicht ist es auch deswegen nicht verwunderlich, dass vom Feld der Literaturausstellungen seit einiger Zeit wichtige Impulse für eine

---

1 Lore Schulz: Die Erfahrung ist recht langweilig. In: Spandauer Volksblatt, 30. Dezember 1969.

Neuperspektivierung des Mediums Ausstellung überhaupt ausgehen. Denn im Ausstellen von Literatur offenbart sich die für das Medium fundamentale Lücke, die sich zwischen der konkreten Materialität und Präsenz eines Objektes (oder einer Handschrift) einerseits und ihrer Zeichenhaftigkeit andererseits auftut: Das eine geht nicht im anderen auf. Es gibt kein einfaches Repräsentationsverhältnis zwischen einem Ding und seiner Bedeutung. Die Brille einer Schriftstellerin in einer Vitrine ist zunächst eben vor allem eine Brille in einer Vitrine. Man sieht ihr nicht an, wer damit in die Welt geblickt hat, was damit (nicht) gesehen, gelesen, geschrieben wurde und so weiter. Immer ist ein Aufwand an Kontextualisierung zu erbringen, der weit über die Versprechungen der sogenannten „Aura" hinausreicht. Auch ein handschriftlich beschriebenes Papier ist noch kein Erkenntnisobjekt, nur weil es in eine Vitrine gelegt wurde. Bedeutung ist etwas Zugewiesenes, sie spricht nicht aus den Dingen selbst. Zwischen Objekten und Bedeutungen ist folglich eine Lücke oder, produktiv gesprochen, ein Zwischenraum, der erkundet werden kann und bespielt werden muss, wenn man denn den Anspruch hat, eine Aus-Stellung zu machen. Die Produktivität dieses Zwischenraums ist in letzter Zeit mehr und mehr anerkannt worden und wird greifbar in einer komplexer gewordenen Auffassung von den Übersetzungsleistungen, die das Medium Ausstellung erbringt. Die Möglichkeiten, die durch die Vervielfältigung von Formaten im Digitalen entstanden sind, tun ihr Übriges, diesen lange unbeachteten Zwischenraum als einen qualifizierbaren Raum anzuerkennen und aktiv anzueignen.

Der zweite Grund, weshalb der traditionelle Zeigegestus des Dichtermuseums problematisch geworden ist, ist die Lücke zwischen dem konkreten Gegenstand einer Ausstellung, in unserem Fall dem Autor und seinen Hinterlassenschaften, und dem jeweils aktuellen Publikum. Auch diese Lücke kann als ein konstitutiver Zwischenraum begriffen werden, der deutlich macht, dass auch in Hinblick auf das Gegenüber eine Übersetzungsleistung je und je von Neuem geschuldet ist, wenn man eine Aus-Stellung macht. Die Qualität dieser Übersetzung entscheidet nicht zuletzt darüber, ob das, was zu sehen ist, beim Publikum zu produktiven Erkenntnissen und Erfahrungen führt oder eben ins Leere läuft. Dann lautet das Fazit wie oben zum Beispiel: Langeweile.

Das Feld der Übersetzungen ist weit darüber hinaus seit einiger Zeit verstärkt in den Blick der Kulturwissenschaften gerückt. Unter den Begriff „translational turn" hat Doris Bachmann-Medick 2006[2] die Ansätze gefasst, welche Übersetzung umfassend als eine neue kulturwissenschaftliche Leitkategorie denken. Für die Kulturvermittlung, die sich gegenwärtig aus ihrer dienenden Rolle befreit und ein kuratorisches Verständnis einer Arbeit im eigenen Auftrag entwickelt, ergeben sich daraus wichtige theoretische Anknüpfungspunkte.

2 Doris Bachmann-Medick: Cultural Turns: Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006.

Es gibt kein autonomes Objekt der Transkription: „Denn in seinem Fortleben […] ändert sich das Original.“[3] Walter Benjamins hellsichtiger, 1928 entstandener Aufsatz „Die Aufgabe des Übersetzers“ bildet bis heute eine zentrale Referenz der neueren Übersetzungstheorien, die darin übereinstimmen, dass ein Werk nichts einmalig Feststehendes ist, sondern die jeweils aktuelle Summe seiner Transkriptionen. Wesentlich ist, dass der kulturwissenschaftliche Übersetzungsbegriff mit der Forderung nach Treue zu einem vorgängigen und ursprünglichen Originaltext aufräumt, welche die bis in die 1990er Jahre sprachwissenschaftlich orientierten Übersetzungstheorien bestimmt hat. An die Stelle einer einseitigen Bezugnahme auf das „originäre Werk“, das die Übersetzung auf ein dienendes Verhältnis verpflichtet, sind reziproke Logiken getreten, ein Denken der Differenz und die Arbeit an Beziehungen, in denen anerkannt wird, dass sich das sogenannte „Original“ oder das „Werk“ durch seine Rezeption in der jeweiligen Gegenwart immer schon aktualisiert und verändert. Damit gerät auch eine eigene Zeitlichkeit von Ausstellungen in den Blick, die nicht die Geschichtlichkeit ihrer Themen, sondern die Gegenwartsgebundenheit ihrer jeweiligen Übersetzung meint. Denn in einem solcherart dynamisierten Werkverständnis sind die Rezipientinnen und Rezipienten eine unverzichtbare Größe geworden. Es schärft den Blick für die Übertragungsprozesse, deren Produkt kulturelle Äußerungen von jeher sind: im engeren Sinne zwischen Werk und Publikum, im weiteren Sinne zwischen unterschiedlichen Kulturen, Gesellschaften und nicht zuletzt Generationen. Die kulturwissenschaftliche Ausweitung der Übersetzungskategorie ist nicht zuletzt deswegen von besonderer Dringlichkeit, weil sie jenseits von Partikularität und der seit einiger Zeit populären Rede von der „Unvereinbarkeit von Kulturen“ auf Kommunikation, Austausch und Verhandlung setzt. Sie erweist sich mehr und mehr als eine unverzichtbare Kulturtechnik in einer globalen Welt wechselseitiger Abhängigkeiten und Vernetzungen.

In diesem Sinne fragte das Fontane-Ausstellungsprojekt nach den Sichtweisen der Studierendengeneration auf den Autor und erweiterte so die oben genannte Summe der Transkriptionen, die ein Werk erst konstituieren, um ihre Stimme. Auch im Verhältnis der Generationen zeichnet sich gegenwärtig ab, dass der Vertrag in Zukunft nicht mehr nur in eine Richtung verlaufen wird. Was der Autor sagen wollte, ist nur die eine Seite der Medaille, die andere ist: was wollen wir ihm erwidern.

---

3 Walter Benjamin: Die Aufgabe des Übersetzers [1928]. In: Ders.: Illuminationen. Ausgewählte Schriften I. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 1977, 50–62, hier 53.

Das Projekt „Warum eigentlich Fontane“

In einem interdisziplinär angelegten Projekt des forschenden Lernens sind der Studiengang Kulturarbeit und der Fachbereich Design (Prof. Nicola Lepp, Kultur und Vermittlung, Prof. Franziska Morlok, Redaktionelle Gestaltung, Michael Annoff, Kultur und Vermittlung, Prof. Wiebke Loeper, Fotografie, Prof. Marian Dörk, Informationsvisualisierung) über zwei Semester der Frage nachgegangen, was die Generation der heute Studierenden an dem Autor Fontane interessieren könnte, was sie an ihm relevant finden und warum es sich lohnen könnte, ihn zu lesen.

Als Resultat haben die Studierenden zum Fontanejahr 2019 eigene Ansätze für seine Vermittlung entwickelt. Die Projekte stellen unterschiedliche Fragen an das Werk des Autors in drei Schwerpunkten: Wie haben sich das LESEN und die Bedürfnisse junger Leser*innen verändert und welche Formate können diesen gerecht werden? Wie werden die Rollenbilder und zwischenmenschlichen BEZIEHUNGEN bei Fontane verhandelt und wo werden Kontinuitäten bis in die heutige Zeit sichtbar? Welche Bedeutung hat HEIMAT bei Fontane?

Die entstandenen Vermittlungsprojekte wurden in drei Ausstellungen gezeigt: zunächst 2018 auf der Werkschau in der Galerie der Fachhochschule Potsdam, sowie im Fontane-Jahr 2019 von Mai bis Juli im Kiosk am Marktplatz in Neuruppin und von Juli bis September 2019 im Haus der Brandenburgisch-Preußischen Geschichte in Potsdam.

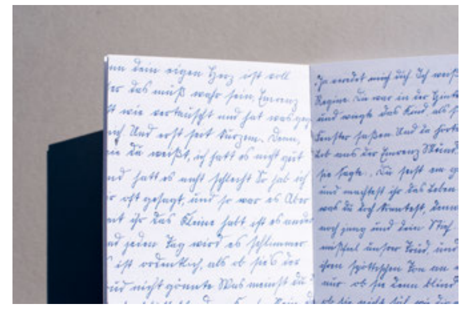
https://warumeigentlichfontane.fh-potsdam.de

1–20 Grete Minde

Fontane selbst hat Texte selten von vorne nach hinten, sondern eher diagonal, querbeet oder ganz anders gelesen und sich dabei immer wieder einzelner Ausschnitte für seine Romane bedient. Vor diesem Hintergrund macht diese *Grete Minde*-Ausgabe Vorschläge zu ungewohnten Lese-Techniken. Jedes Kapitel schlägt eine alternative Lesart des Romans vor und lädt ein, sich dem Text auf verschiedene Weisen zu nähern. Auf diese Weise ist eine Collage des Romans aus 20 verschiedenen „Übersetzungen“ entstanden.

Projekt von Elisa Bischoff, Jan Dufke, Clara Jansen, Jana Klimmek, Clarissa Lütz, Carmen Scheuring, Verena Thaller und Daria Thies





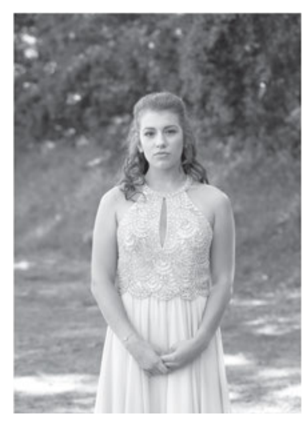
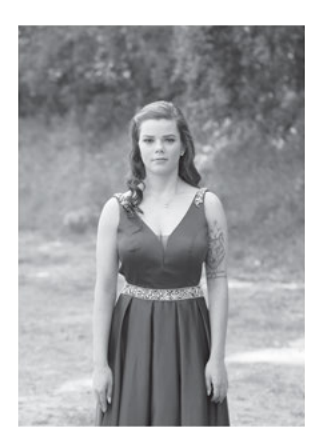


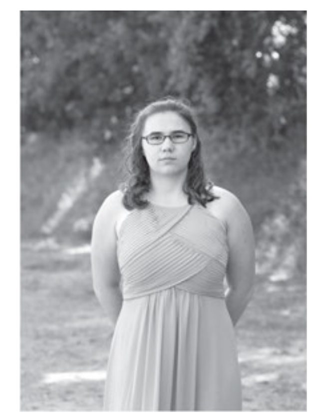


Aufbruch

Ballsituationen sind in Fontanes Romanen eine bedeutsame Randerscheinung. Sie markieren für die jungen Frauen den Übergang von Kind und Jugendlicher zu einem vollwertigen Mitglied der bürgerlichen Gesellschaft, vom unbeschwerten Dasein hin zu einem Leben voller Verpflichtungen als Ehefrau, Hausfrau und Mutter. Heute ist das anders: Auf Abi- oder anderen Abschlussbällen zelebrieren junge Frauen ihren Start in ein selbstbestimmtes Leben und feiern das Erwachsenwerden und ihre neu erworbene Unabhängigkeit.

Projekt von Nicole Krüger
Bildcredit: Nicole Krüger




drifting home – ein Audiospaziergang

Heimat, so eine mögliche These, ist ein unabgeschlossener Prozess der Aneignung, der anerkennt, dass sie nichts Statisches ist. Das Erkunden einer Umgebung kann Beheimatung schaffen. Fontanes *Wanderungen* können somit als Praxis der Beheimatung begriffen werden.

Mit dem Format des Drifts greifen wir diese Praxis auf. Driften ist ein gemeinsamer Akt, ziellos wandernd öffentliche Räume zu erschließen. Die Mitglieder der Gruppe hören einen synchronisierten Soundtrack aus heutiger Musik und Fontane-Zitaten und gehen so den Beheimatungen von heute und zu Fontanes Zeiten nach.

Projekt von Rebekka Rinner, Amelie Lill und Aurélie Karadjov.
Sprecher*innen: Serafin Dinges und Jana Kühn
Bildcredits: Benjamin Reissing, Jan Vincent Dufke, Wiebke Loeper





Ein weites Feld

Das wohl bekannteste Zitat aus *Effi Briest*, inzwischen eher eine Redewendung, war Inspiration für dieses Spiel. Auf zahlreichen Fahrten durch Brandenburg entstand eine Fotosammlung von Feldern und Landschaften. Wirken sie auf den ersten Blick vielleicht gleichförmig, so unterscheiden sie sich doch in Details. Jedem Feld wohnt seine eigene Schönheit und Faszination inne.

Das Spiel lädt ein, den Blick für Landschaften zu schärfen und Gemeinsames und Unterschiedliches, aber vor allem das Besondere zu finden.

Projekt von Benjamin Reissing
Bildcredit: Nicole Krüger

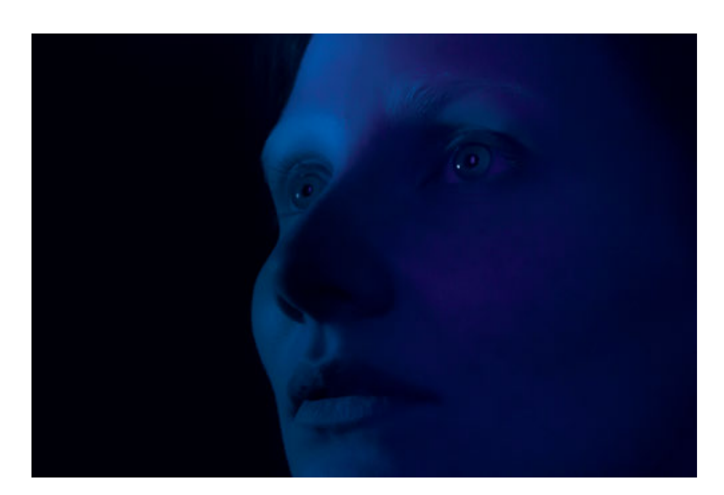




Hiraeth

Können wir uns in die Frauenfiguren aus Fontanes Romanen hineindenken und in ihre Rollen schlüpfen? Die Arbeit „Hiraeth“ (walisisch, unübersetzbar für eine bestimmte Art von Sehnsucht nach der verlorenen Heimat oder einer romantisierten Vergangenheit) spielt mit der Identität der Frauen und ihres Gegenübers. Sie versucht, sich jenseits der Konventionen in ihr Innenleben hineinzuversetzen. Die Frauenbilder werden modernisiert, interpretiert und in neue Zusammenhänge gebracht.

Projekt von Hee-ji Kim, Albina Maks, Lili Helena Duchow und Amely Sommer
Bildcredits: Nicole Krüger, Amely Sommer





Judge a book by its cover!

Die Themen vieler Fontane-Romane wirken auf den ersten Blick so altmodisch wie die meisten Buchumschläge. Doch bei genauerem Hinsehen sind seine Romane und die in ihnen verhandelten Rollenbilder und Geschlechterkonstellationen hochaktuell. Die neuen Buchumschläge, entwickelt für die schmucklosen Reclam-Formate, bieten eine aktuelle Kontextualisierung seiner Romane. Die Titel und Bilder stehen auf den ersten Blick im Kontrast zueinander und legen so den Fokus auf Themen, die heute noch einen Stich versetzen.

Projekt von Helena Brune und Albina Maks
Bildcredit: Nicole Krüger



Literaturvorstellungen

Das Werk von Theodor Fontane ist ziemlich umfangreich und vielfältig. Neben den bekannteren Werken – vor allem den Frauenromanen und den *Wanderungen* – hinterließ er auch ein großes, journalistisch geprägtes Werk, Reiseberichte, Kriegstagebücher, Theaterkritiken etc., sowie Lyrik und zahlreiche Briefe.

Dieses Werk stellten sich die Teilnehmerinnen und Teilnehmer des Seminars an einem Frühlingstag auf der Exkursion gegenseitig vor. Jede*r hatte genau drei Minuten, einen selbst gewählten Text zu präsentieren. Was erleben wir, wenn wir Fontane heute lesen? Was ist spannend, was wiederholt sich, was bleibt einmalig, was erzeugt Langeweile?

Projekt aller Kursteilnehmer*innen
Bildcredit: Benjamin Reissing

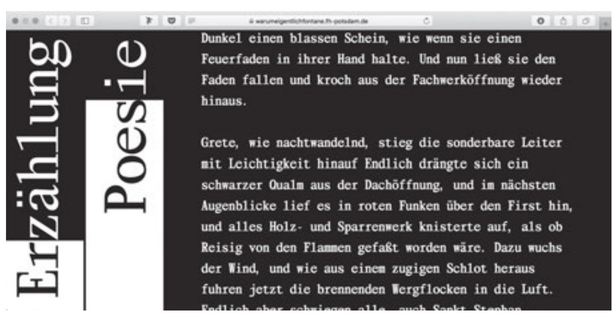


Responsive Literature

Sind die einen schnell gelangweilt von Fontanes ausschweifenden Beschreibungen, so genießen die anderen gerade diese bei ihrer Lektüre am meisten. In dieser digitalen Ausgabe von *Grete Minde* können wir selbst entscheiden, was und wie viel wir lesen möchten. Durch das Betätigen der Schiebe-Regler variiert der Text in der Dichte inhaltlich relevanter oder sprachlich besonders interessanter Passagen. Die Leser*innen erhalten jeweils einen neuen, gekürzten und gefilterten Text – ein Experiment auf dem Weg zu einer individualisierten Fontane-Lektüre.

Projekt von Elisa Bischoff, Jan Dufke, Charly Hall, Clara Jansen, Jana Klimmek, Clarissa Lütz, Carmen Scheuring und Verena Thaller







Unumgänglich – am Ende sind alle tot

Die Frauen in Fontanes Romanen ereilt ein Schicksalsschlag nach dem anderen. Dabei gelingt es ihnen nur bedingt, eigene Entscheidungen zu treffen. Meist liegt ihr Leben in der Hand von äußeren Umständen und männlichen Protagonisten. Wie in den Romanen können die Figuren ihrem Schicksal auch in diesem Spiel nicht entfliehen, sondern es lediglich hinauszögern. Tot sind sie doch am Ende alle.

Projekt von Clara Jansen, Jana Klimmek, Clarissa Lütz und Daria Thies
Bildcredit: Daria Thies





V Mediales Erzählen

Gideon Haut

Voyeuristische Blicke in Fontanes Kriminalnovellen

Wegschauen als Selbstzensur und poetische Antwort auf die Medienkultur des späten 19. Jahrhunderts

Zum Aufstieg der Massenmedien im 19. Jahrhundert trug das große Interesse der Bevölkerung an Verbrechen und deren Aufklärung maßgeblich bei (vgl. Stockinger 2010, 67–70). Zeitschriften wie die *Berliner Gerichts-Zeitung* (ab 1853; vgl. Imm und Linder 1985, 21–96), die *Tribüne* (ab 1861) oder der *Neue Pitaval* (ab 1842) erzielten mit der Schilderung schwerer Verbrechen enorme verlegerische Erfolge (vgl. Nusser 2003, 73). Diese Ausdifferenzierung der literarischen Formen ging einher mit weitreichenden Veränderungen der ökonomischen Bedingungen schriftstellerischer Tätigkeit. So wurde das kommerzielle Bibliothekswesen in seiner Bedeutung als Verkaufsplattform für Schriftsteller zusehends zurückgedrängt. Der Buch- und Zeitungsvertrieb konzentrierte sich auf neue, nicht ausschließlich bürgerliche Leserschichten, die mit niedrigpreisigen Ausgaben massenhaft produzierter Ware gelockt wurden (vgl. Schönert 1983, 117; weiterführend Jäger 1977). Der Wandel weg von sachlicher Berichterstattung und hin zu einer stärker unterhaltenden Aufbereitung der Faktenlage war auch der Tatsache geschuldet, dass Journalisten ebenso wie Schriftsteller glaubten, sich den neuen medialen Bedingungen bei der Wahl ihrer Stoffe beugen zu müssen, wollten sie weiterhin ihr finanzielles Auskommen sichern (vgl. Klug 1999, 77). Dies trifft auch auf Theodor Fontane zu, der z. B. in seiner frühen Novelle *Grete Minde* ein Verbrechen mit verheerenden Folgen ins Zentrum der Handlung stellt und damit das voyeuristische Verlangen des Publikums scheinbar bedient. Bis heute führt die Forschung nahezu ausschließlich mediale Zwänge an, um Fontanes Hinwendung zum Kriminalgenre zu erklären (vgl. Butzer 2005). Ich möchte in meinem Aufsatz dagegen argumentieren, dass Fontane in seinem Œuvre zwar auf Verbrechen als stoffliche Grundlage zurückgreift, über beliebte Schreibroutinen der Zeit aber hinausgeht. Denn indem er die Gräuel bloß andeutet, entfaltet er durch diese Strategie des Wegschauens und die Unterminierung des voyeuristischen Blicks des Publikums ein tiefergehendes poetisches Potenzial.

Deutlich wird dies in den Novellen *Unterm Birnbaum*, *Grete Minde*, *Ellernklipp* sowie dem Roman *Quitt*. Sie alle handeln von Verbrechen, doch die Erzählerfiguren wenden sich im entscheidenden Moment von der Verbrechenshandlung ab. So erhält der Leser Raum zu Interpretation oder gar Spekulation – ein Deutungsvakuum, das sich in der Tagespresse oder den damals populären Fallgeschichten schon aus strukturellen Gründen verbietet. Damit wird der Akt des Wegschauens zum Abgrenzungsmerkmal zwischen Literatur und quasi-literarischen Massenmedien. Prägnant wird

https://doi.org/10.1515/9783110733235-020

diese Unterscheidung im Vergleich mit einem Zeitgenossen Fontanes, dem Schriftsteller und Journalisten Paul Lindau. Dessen dokumentarisch anmutende Fallgeschichten – etwa *Das Schulmädchen Marie Schneider* von 1887 – präsentieren dem Leser grausig detaillierte Verbrechensschilderungen ohne einen übergeordneten Reflexionsrahmen. Im Folgenden erörtere ich, ob Fontanes strategische Unterwanderung des voyeuristischen Blicks durch pointiertes Wegschauen als Selbstzensur zu werten ist und inwiefern Fontane mediale Verarbeitungscodes übernimmt bzw. sich von ihnen abgrenzt. Ich werde am Beispiel Fontanes zeigen, wie die heute literarästhetisch kanonisierte Literatur in jener Zeit zwar innerhalb, aber zugleich auch gegen massenmediale Kommunikationsbedingungen entstand.[1]

Fontanes bekannteste Kriminalerzählung ist *Unterm Birnbaum*. Die Novelle erzählt die Geschichte des Gastwirts Abel Hradscheck, der den Handelsreisenden Szulski ermordet, um seiner finanziellen Schieflage zu entkommen. Die Erzählung von 1885 etabliert eine doppelte, aber gegenläufige Strategie der Indizien: Auf der einen Seite legt der Protagonist Hradscheck irreführende Spuren, die der Dorfgemeinschaft und den öffentlichen Aufklärungsinstanzen die Einsicht in die wahren Tathergänge versperren. Auf der anderen Seite werden auf einer Metaebene kontinuierlich Hinweise gestreut, die den Leser verwirren und doch auf dem Niveau eines Mitwissenden halten. Diese mehrdimensionale Erzählstrategie fordert den Leser dazu auf, sich von den Ermittlungspraktiken auf der Ebene der Handlung und der dazu konträren Erzählhaltung nicht in die Irre leiten zu lassen, sondern das komplexe System aus Hinweisen, Verdächtigungen, Indizien und Beweisen zu hinterfragen und dadurch die wahren Sachverhalte selbst zu erkennen oder zumindest zu erahnen. Dabei fußen die vielschichtigen Täuschungsmanöver, die Hradscheck entwirft, um das Dorf auf eine falsche Fährte zu locken und seinen Mord zu verschleiern, auf einer gemeinsamen Basis: Sie alle sind darauf angelegt, die falschen Spuren hervorzuheben und die richtigen Hinweise auf das Verbrechen zu verdecken. Mit dieser Manipulationsleistung hat Hradscheck lange Erfolg, da die Justiz seine Offenheit als Unschuld interpretiert und den von ihm gelegten falschen Fährten auf den Leim geht.

Doch wie steht es um den Wissensstand des Lesers der Novelle, kann er Klarheit erlangen über den Ablauf der Ereignisse? Zweifelsohne hat er aufgrund der auktorialen Erzählweise einen Informationsvorsprung vor den Ermittlern im Werk und erhält immer wieder Einsicht in die Gedankenwelt der Figuren. So wird der Leser eingeweiht in Hradschecks Geldsorgen, die zu Mordplänen werden und ihn aus Grauen vor der Tat „unheimlich verzerrte Gestalten“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 8, 16) vor seinem inneren Auge sehen lassen. Nach dem Mord wird der Leser immer wieder Zeuge von Hradschecks heimlicher Angst vor einer möglichen Entdeckung seiner Tat, etwa als der

---

1 Vgl. auch Helmstetter 1998, 75. Fontanes umfangreiche Bibliothek bot dabei genügend Stoff, auch diese kriminalistischen Themen seiner zeitgenössischen Schriftstellerkollegen nachzulesen. Vgl. Busch 2019.

Zimmermeister die Idee äußert, den Keller – wo die Leiche vergaben liegt – eher durch Ausschachten als Wölben zu vergrößern, woraufhin Hradscheck sich fragt, „ob das alles vielleicht was zu bedeuten habe?“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 8, 82)

Die Aufzählung solcher Beispiele ließe sich beliebig ausweiten, doch es sei festgehalten, dass der Leser mehr weiß als die Figuren der Novelle (vgl. Haut 2017, 132–142). Dennoch finden sich zahlreiche Informationslücken, die der Text stellenweise belässt und an denen sich seine Interpreten zuweilen stoßen.[2] Der Leser erfährt z. B. nie die Details des Mordplans, den Hradscheck ausheckt und gemeinsam mit seiner Frau ausführt. Die Besprechungen der beiden werden nur aus einer distanzierten Position heraus dargestellt; es wird allein beschrieben, wie sich das Ehepaar im Garten umherwandelnd bespricht und „Ursel's Augen immer größer [wurden], als er rasch und lebhaft alles, was geschehen müsse, herzuzählen und auseinander zu setzen begann“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 8, 23). Der Leser kann den Wortlaut des Gesprächs allerdings nicht mitverfolgen. Der genaue Ablauf in der Tatnacht wird ebenso wenig geschildert wie der Mord an sich. Wann hat Hradscheck Szulski ermordet und auf welche Art und Weise? Hat er sein Opfer im Schlaf im Zimmer überrascht? Wie und wann wurde die Leiche in den Keller gebracht? Diese und viele weitere Fragen bleiben bis zuletzt unbeantwortet. Dem Leser werden in diesen entscheidenden Momenten bewusst Informationen vorenthalten. Er hat oftmals denselben Wissensstand wie die involvierten Figuren und wird auf eine reine Beobachterrolle zurückgeworfen. Das wird besonders im letzten Kapitel deutlich, als Hradschecks Verbleib zunächst unklar ist. Erst als der Schulze Woytasch „mit einem Licht in der Hand, von oben her in den Keller hineinleuchtete“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 8, 124), erfährt der Leser im selben Moment wie die Figuren, wer dort liegt. Immer wieder also verlässt der Erzähler seinen Vermittlungsposten, nimmt sich vollkommen zurück und bietet dem Leser nur die Figurenperspektive zur Informationsgewinnung (vgl. Sagarra 2006, 79). Dies geschieht auch, als die Witwe Jeschke des Nachts ihren Nachbarn Hradscheck beobachtet, als er etwas in seinem Garten vergräbt, und sie unsicher ist, um was es sich dabei handelt: „Was war es? Eine Truhe? Nein. Dazu war es nicht lang genug. Oder ein Korb, eine Kiste? Nein, auch das nicht.“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 8, 42) Zu ihren Fragen erhält der Leser erst viel später entsprechende Antworten, als Hradscheck in seinem Abschlussverhör vor Gericht erzählt, was er tatsächlich vergrub. In diesen Passagen personaler Erzählweise bleibt der Leser auf dem Horizont der Figuren und deren beschränkter Perspektive stehen und somit sich selbst überlassen (vgl. Arndt 2004, 56). Doch diese Leerstellen sind ein zentraler Teil der Erzählstrategie des Werks, das dem Leser eine intuitive Herangehensweise empfiehlt: Es gilt, den eigenen Ahnungen zu vertrauen. Denn trotz der zuweilen bruchstückhaften Erzählweise gibt der Erzähler mitunter parallel zur Verschleierungs- und Auslassungstechnik wichtige Hinweise, wie das Geschilderte einzuordnen ist. Als

2 Vgl. etwa Wandrey 1919, 318, der seine „Erwartung eines wirkungsvoll inszenierten Strafgerichtes“ enttäuscht sieht. Ähnlich Friedrich 2004, 120.

Ursel in die Rolle des vermeintlich noch lebenden Szulski schlüpft, wird ihre Erscheinung nur umschrieben als „die Gestalt des Fremden" (GBA–Erz. Werk, Bd. 8, 44) oder „der Reisende" (GBA–Erz. Werk, Bd. 8, 45), nicht aber wird gesagt, dass es Szulski sei, ja es werden sogar im Gegenteil Hradscheck und seine verkleidete Ehefrau als „das Paar" (GBA–Erz. Werk, Bd. 8, 45) beschrieben. Hinzu kommt, dass der Text nicht an Andeutungen und Prolepsen über Szulskis Schicksal spart, etwa wenn der Knecht sich über dessen ungewöhnlich tiefen Schlaf wundert, der einem „Dodensloap" (GBA–Erz. Werk, Bd. 8, 44) gleichkommt. Der Leser wird also nie vollständig von der dirigierenden Hand des Erzählers verlassen, sondern erhält stets Fragmente vorgesetzt, die er eigenständig zu einem Gesamtbild zusammenzufügen hat.

Als Kontrast zu Fontanes Strategie des Wegschauens und Verbergens und als Beispiel für die Tendenz der Zeit, von der sich Fontane unbeeinflusst zeigt bzw. sogar abgrenzt, soll in aller Kürze ein zeitgenössischer Text des Schriftstellers Paul Lindau vorgestellt werden.[3] Lindaus Novelle trägt den Titel *Verbrechen oder Wahnsinn? Das Schulmädchen Marie Schneider* und wurde im Jahr 1888 in dem Band *Interessante Fälle. Criminalprocesse aus neuester Zeit* publiziert.[4]

In quasi-dokumentarischem Stil werden unter Rekurs auf die Akten eines realen Kriminalfalls die Lebensgeschichte und der Gerichtsprozess der zwölfjährigen Marie Schneider geschildert, die des Mordes an einer Dreijährigen angeklagt ist und aufgrund der Vorsätzlichkeit ihrer Tat und ihrer fehlenden Reue zu acht Jahren Gefängnis verurteilt wird.[5] Bei der Frage nach der Ursache für das Verbrechen der Protagonistin liefert der 25 Seiten lange Text eine rein biologische Argumentation, die in der völligen Entmenschlichung der Protagonistin kulminiert: Marie Schneider ist zunächst noch „ein unseliges, fürchterliches Kind", dann aber bald „ein nahezu unbegreifliches menschliches Geschöpf", und zuletzt nur noch „eine menschliche Mißbildung der grausigsten Art!" (Lindau 1888, 212, 214 und 218). Der Text orientiert sich stark an den kriminalanthropologischen Theorien des italienischen Kriminologen Cesare Lombroso, die in den 1880er Jahren auch in Deutschland populär wurden, woran Lindau einen nicht unerheblichen Anteil hatte (vgl. Gadebusch Bondio 1995). Fontane und Lindau wiederum standen seit 1872 in ihrer Funktion als Theaterkritiker miteinander in Kontakt (vgl. Berbig 1984).

Mitte des 19. Jahrhunderts wandelte sich das Verbrecherbild, das gleichfalls vom Versuch der Verwissenschaftlichung durch den Rückgriff auf empirische Methoden geprägt war. In den 1880er Jahren hatte sich eine biologisch-deterministisch geprägte

3 Lindau genoss unter seinen Zeitgenossen ein sehr hohes Ansehen, vgl. Schönert 1991, 517. In der Literaturwissenschaft findet Lindau heute jedoch kaum noch Beachtung; die letzte Monografie über ihn stammt aus den 1980er Jahren; vgl. Eismann-Lichte 1983.

4 Später erneut als: Der Prozeß Graef. Drei Berliner Sensationsprozesse sowie zwei andere aufsehenerregende Kriminalfälle des ausgehenden 19. Jahrhunderts (Lindau 1985).

5 Vgl. auch Mönkemöller 1903, 3, der über die „unverkennbare Zunahme des kindlichen und jugendlichen Verbrechens in den letzten Jahrzehnten" klagt und daraus einen allgemeinen sittlichen Verfall ableitet.

Denkrichtung in der Kriminalistik durchgesetzt, die Verbrecher als krankhafte Wesen beschrieb, die man anhand physiognomischer Merkmale bestimmen zu können glaubte (vgl. Becker 1992, 114). Diese neue Riege von Kriminologen, die sich insbesondere als ausgebildete Ärzte und Juristen mit den Hintergründen von Kriminalität auseinandersetzten, führte Verbrechen auf biologisch-erbliche Ursachen zurück. So betonte auch Lombroso, ihn habe die „Erforschung der Thatsachen" zu der Erkenntnis geführt, dass der Verbrecher ein „besonders gearteter Mensch" sei, dessen körperliche Merkmale auf eine niedrige evolutionäre Entwicklungsstufe deuteten (Lombroso 1887, VII). Er hatte zuvor anhand der Schädel von inhaftierten Verbrechern und den daran von ihm festgestellten Anomalien seine Atavismus-Theorie vom ‚geborenen Verbrecher' erarbeitet, nach der Kriminalität weder das Resultat von Umwelteinflüssen noch freiwilligen Handlungen sei, sondern vielmehr die Folge einer biologischen Regression (vgl. Becker 1996, 166 und 179). Es galt letztlich, den geborenen Verbrecher bereits vor seinem Kriminellwerden zu erkennen, um ihn und seine Delinquenz vorzeitig eliminieren zu können, also quasi schon den „Uranfang des Verbrechens" zu unterdrücken, wie Lombroso (1887, XVI) formuliert. Lindaus Orientierung an Lombrosos Theorien wird etwa an der Beschreibung seiner Protagonistin deutlich, mit der der Text beginnt: „[Maries] Kopf ist rund, die Stirn weicht etwas zurück, die Nase ist ziemlich klein, der Mund ist eher groß als klein" (Lindau 1888, 201) – für Lindau ein Hinweis auf die „verhängnißvolle Verthierung im Menschen" (Lindau 1888, 217).[6] Die Novelle klassifiziert die kriminell gewordene Marie Schneider als eine geborene Verbrecherin, die systematisch Straftaten begeht und selbst über die schlimmsten Taten keine Reue zeigt.

Auf rund sieben Seiten berichtet das als frühreif dargestellte Mädchen von ihren ersten Erfahrungen mit Gewalt, etwa als sie Mitschüler, Nachbarskinder und Tiere misshandelte oder in Zeitungsberichten von berühmt gewordenen Mordfällen las. Zwar beteuert sie ihre Kenntnis der christlichen Moralvorstellungen, zitiert fehlerfrei aus der Bibel und dem protestantischen Katechismus, doch entpuppt sich ihr Wertesystem als ein bloß aufgesagtes, da sie scheinbar empfindungslos, fast wie eine Außenstehende über ihre eigene Mordtat aussagt. Von ihrer Tat berichtet das Mädchen in einer an Schillers *Verbrecher aus verlorener Ehre* geschulten Erzählweise als Ich-Erzählerin selbst, was die Grausamkeit und Kaltblütigkeit des Mordes noch weiter intensiviert:

> Ich stieg mit ihr [dem dreijährigen Mädchen, G.H.] bis zu dem offenen Fenster des zweiten Stocks die Treppe hinauf, öffnete das Fenster weit und setzte das Kind auf die Fensterbank [...] und zwar so, daß die Füße nach dem Hof hinaushingen, und mit mir abgewandtem Gesicht. Ich that das, weil ich ihr nicht in's Gesicht sehen wollte, und weil ich sie so leichter stoßen konnte. Ich hakte ihr die Ohrringe aus. Grete fing an zu schreien, weil ich, wie sie sagte, ihr weh that. Darauf drohte ich ihr, wenn sie nicht sofort ruhig wäre, sie zum Fenster hinauszuwerfen, da wurde sie ruhig. Ich nahm die Ohrringe und steckte sie in meine Tasche. Dann gab ich dem Kinde einen

6 Interessanterweise war Lindaus Fallgeschichte der deutschen Lombroso-Ausgabe von 1887 als Supplement hinzugefügt worden.

> Stoß („Schubs“) und hörte, wie es unten erst auf die Laterne aufschlug und dann auf das Pflaster. Darauf lief ich schnell die Treppe hinunter und besorgte den Einkauf, den mir meine Mutter aufgetragen hatte.
> Ich wußte, daß ich das Kind tödten würde. Daß der Tod der kleinen Grete den Eltern Schmerz bereiten würde, habe ich mir nicht überlegt. Mir selbst hat es auch nicht leid gethan, ich habe es damals nicht bereut, ich habe es auch während der langen Zeit der Untersuchungshaft nicht bereut und bereue es auch jetzt nicht. (Lindau 1888, 206–207)

An dieser Stelle bietet es sich an, direkt eine Szene aus Fontanes *Grete Minde* anzuschließen. Die 1880 nahezu zeitgleich zu Lindaus Text publizierte Novelle ist Theodor Fontanes früheste Kriminalerzählung und verhandelt das historisch verbürgte Schicksal einer jungen Frau, die sich im frühen 17. Jahrhundert gegen die ihr widerfahrende Ungerechtigkeit in einem Erbschaftsstreit zur Wehr setzt, indem sie aus Rache die Stadt Tangermünde in Brand setzt. Beide Texte schildern also das Verbrechen einer jungen, mutterlosen Protagonistin sowie deren Lebensgeschichte bis zum Zeitpunkt der Tat. Beide Texte zielen darauf ab, die Hintergründe des Verbrechens besser verstehbar zu machen. Und auch in Fontanes Text kommt ein Kind durch den Sturz aus großer Höhe ums Leben, die Szene wird jedoch gänzlich anders erzählt. Dort heißt es im finalen Kapitel, nachdem Grete mit dem entführten Kind ihres Halbbruders und Widersachers Gerdt auf den Kirchturm gestiegen ist:

> Ein Feuermeer unten die ganze Stadt; Vernichtung an allen Ecken und Enden, und dazwischen ein Rennen und Schreien, und dann wieder die Stille des Todes. Und jetzt fielen einige der vom Winde heraufgewirbelten Feuerflocken auf das Schindeldach ihr zu Häupten nieder, und sie sah wie sich vom Platz aus Aller Blicke nach der Höhe des Thurmes und nach ihr selber richteten. Unter denen aber, die hinaufwiesen, war auch Gerdt. *Den* hatte sie mit ihrer ganzen Seele gesucht, und jetzt packte sie seinen Knaben und hob ihn auf das Lukengebälk, daß er frei dastand und im Widerscheine des Feuers von unten her in aller Deutlichkeit gesehen werden konnte. Und Gerdt sah ihn wirklich und brach in die Knie und schrie um Hülfe, und Alles um ihn her vergaß der eigenen Noth und drängte dem Portal der Kirche zu. Aber ehe noch die Vordersten es erreichen oder gar die Stufen der Wendeltreppe gewinnen konnten, stürzte die Schindeldecke prasselnd zusammen, und das Gebälk zerbrach, an dem die Glocken hingen, und Alles ging niederwärts in die Tiefe.“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 3, 116–117)

Während bei Lindau also die schreckliche Tat explizit und drastisch geschildert wird, wendet Fontanes Text den Blick von den Menschen hin zum einstürzenden Gebäude und bannt so den Schrecken. Wo bei Lindau ein nüchterner, dafür umso gefühlskälterer Protokollstil vorherrscht, umschreibt Fontane geradezu poetisch die brennende Stadt. Die unterschiedlichen Erzählweisen bei Lindau und Fontane gründen sich auf verschiedenartige Erzählintentionen: Lindau wollte mit seinem Text dahingehend argumentieren, dass Marie Schneider geistig krank sei und eben *nicht*, wie vom Gericht angenommen, die erforderliche Erkenntnisfähigkeit für ihre Tat habe, weshalb sie nicht voll schuldfähig sei. Im Text zitiert er dafür mehrere ärztliche Gutachter, die seine Argumentation stützen. Lindaus Sorge war, Marie Schneider könne nach ihrem Gefängnisaufenthalt wieder kriminell werden, und er empfahl

daher eine dauerhafte Unterbringung in ärztlicher Aufsicht. Lindaus Fallgeschichte erhebt aufgrund der engen Rückbindung an Gerichtsakten und ärztliche Gutachten Anspruch auf Authentizität und Wissenschaftlichkeit. Sie versucht, ihre Provenienz als Kriminalerzählung zu kaschieren, und wurde von Kriminologen der Zeit tatsächlich als Fallbericht und als ‚empirischer Beweis' für Lombrosos Theorien angesehen.[7] Die Sorge, aufgrund der Betonung der Empirie zu einer toten Wissenschaft zu ‚verkommen', veranlasste phänomenologisch argumentierende Autoren wie Lindau zur Literarisierung ihrer Thesen, um diese zu veranschaulichen[8] – neben Schiller wurden etwa Shakespeare, Zola, Dostojewski oder der *Pitaval* als Quellen herangezogen.[9] Indem der Literatur so eine „meta-empirische Wahrheit" (Schönert 1991, 501) zugesprochen wurde, trug sie zur Konstitution des zeittypischen kulturellen Wissens vom biologisch-determinierten Verbrecher bei.

Fontane entzog sich diesen Diskussionen und Theorien seiner Zeit, indem er seine Handlungen in eine weiter entfernte Vergangenheit entrückte und für seine Protagonisten und ihren Weg in die Kriminalität multikausale Erklärungsversuche anführte. Das gilt besonders für *Grete Minde*, wo psychologisierende Motive, mythisch-unerklärliche Todesanziehung und finale Unzurechnungsfähigkeit der Protagonistin ineinander verschmelzen. Fontane wollte mit seiner Novelle „eine ‚psychologische Aufgabe' lösen" (zitiert nach Ester 2004, 45), wie er in einem Brief an seine Frau aus dem Jahr 1878 schrieb (vgl. auch Betz 1986, 27), und rückte dementsprechend die Motivierung der Tat in den Vordergrund des Interesses. Er gibt seiner Protagonistin eine ausführliche Vorgeschichte, die in den historischen Quellen,[10] auf die er zurückgriff, nicht verbürgt ist (vgl. Horstmann-Guthrie 1989, 87–88). Eine vergleichbare Multikausalität kann auch für die Figuren in Fontanes Erzählungen *Ellernklipp* und *Quitt* konstatiert werden.

Die 1881 erschienene Novelle *Ellernklipp* erzählt die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts situierte Geschichte des Witwers Baltzer Bocholt, der sich ebenso wie sein Sohn Martin in die Adoptivtochter Hilde verliebt und diesen aus Eifersucht im Streit tötet. Die Tat selbst geschieht nachts bei Mondschein und es heißt lediglich, dass Martin „in die Tiefe stürzte" (GBA–Erz. Werk, Bd. 5, 92), also ins Nicht-Sichtbare des dunklen Abgrunds. Es bleibt offen, ob der Sohn stirbt. Diese Unklarheit ob seines weiteren Verbleibs bringt nicht nur die Dorfgemeinschaft zu der Vermutung, Martin

7 Auch Ellis 1894 reiht in seiner Studie Lindaus Text zu weiteren Fallgeschichten, die den Begriff des instinktiven Verbrechers definieren helfen sollen. Vgl. dazu Andriopoulos 1996, 43.

8 So zieht etwa Wulffen (2007 [1907], 4) Parallelen zwischen den *Räubern*, dem *Verbrecher aus verlorener Ehre* und der modernen Kriminalpsychologie.

9 So lobt etwa Kurella (1892, 25) Lombroso, der sich „als echter Interpret der Natur und als ein Genius [zeigt], dem an Tiefe des Blicks in die Menschennatur von den Neueren nur Dostojewski, aus älterer Zeit nur der gewaltige Kriminalpsychologe Shakespeare verglichen werden kann."

10 So etwa Andreas Ritners *Altmärkisches Geschichtsbuch* von 1651 oder Georg Gottfried Küsters *Antiquitates Tangermundenses* von 1729. Vgl. dazu Lück 2006, 282–283.

sei ausgewandert, sondern hat auch in der Forschung zu Spekulationen geführt (vgl. etwa Anderson 2005). Der narrative Schwerpunkt der Novelle liegt dabei auf der Psyche des zum Verbrecher gewordenen Menschen und dem Dilemma des Mörders, der sich vor der Entdeckung seiner Tat fürchtet. Denn Baltzer zeigt über seine Tat kein Reuegefühl; direkt nach dem tödlichen Sturz Martins blickt er mitleidlos den Abhang hinab, und noch Jahre später denkt er an seine Tat nicht anders als aus der egoistischen Perspektive eines sich vor der Ergreifung fürchtenden Flüchtigen. Dieser Täterpsychologie spürt Fontane durch einen sezierenden Blick nach, der auf den Täter und seinen Weg hin zur Tat gerichtet ist und sich bewusst abwendet vom Akt des Verbrechens.

In *Ellernklipp* wird somit auch anhand des abgewandten Blickes im Moment der Tat deutlich, dass Fontane ein zu seiner eigenen Zeit sehr konträres Verbrecherbild entwirft. Wo bei den Zeitgenossen Determinismus und biologistische Erklärungen dominieren, überwiegen bei Fontane der Fokus auf die Sozialisationsprozesse und die Betonung individueller Willensfreiheit, folglich auch persönliche Schuld. Fontane grenzt sich vom biologistischen Verbrecherbild der 1880er Jahre ab, indem er das Verbrechen als eine Krisenerscheinung des sozialen und kulturellen Lebens erscheinen lässt, das die Lebenswege einzelner Individuen auf ungeahnte Weisen prägen kann. Der Blick der Leserschaft soll sich nicht voyeuristisch auf den Akt des Verbrechens richten, sondern auf die Ursachen und Folgen der Tat. Dabei erlaubt ihm die Rückwendung zu älteren kriminalistischen Erklärungsmodellen dem Credo des Poetischen Realismus treu zu bleiben, das die Subjektivität des Einzelnen in den Vordergrund des Interesses rückt. Dank dieser auf den Täter gerichteten Perspektive kann er die individuelle Problematik des Verbrechers eingehender betrachten und beim Leser um Verständnis für ihn werben. Zwar wird die subjektive Schuld eindeutig Baltzer zugewiesen und bedingt seinen Tod als Endpunkt und Strafe des Verbrechens. Das Besondere an Fontanes Werk ist aber, dass diese Schuld überhaupt zu benennen ist und so zum Indikator der Individualität Baltzers werden kann. Damit unterscheidet sich Fontanes Novelle von anderen Texten seiner Zeit, in denen aufgrund der Überzeugung einer Determiniertheit des Verbrechens Schuld zur allein ärztlich feststellbaren Diagnose wird. Durch die Rückverlagerung seines Verbrecherbildes in die 1830er Jahre berührt Fontane die kriminalistische Grundfrage nach der Genese von Delinquenz, für die sich die Literatur wie die Rechtswissenschaften seit jeher gleichermaßen interessierten. So wird *Ellernklipp* ungeachtet der Situierung in der Vergangenheit zur Parabel für Fontanes Gegenwart, die im Bereich der Verbrechensätiologie eine gänzlich andere als die von ihm favorisierte Richtung einzuschlagen begann.

Im 1890 veröffentlichten Roman *Quitt* ist der Mord an dem Förster Opitz durch den 27-jährigen Lehnert Menz Ausgangspunkt, Kernkonflikt und Handlungsmovens.[11]

---

11 Das von den Zeitgenossen kaum wahrgenommene Werk findet auch heute in der Forschung selten Beachtung (siehe allerdings zuletzt Bade 2015 und 2019, Jantzen 2017 und 2020), u. a. auch begründet durch die Nähe zum Genre der Kriminalliteratur, was gemeinhin als thematische und ästhetische Reduktion verstanden wird. Vgl. so Selbmann 2017, hier 69.

Doch auch hier wird der Mord, auf den die Handlung in minutiösen Schritten zusteuert, mit nur wenigen Pinselstrichen wiedergegeben und der Tod des Opfers durch einen Wechsel zum nächsten Kapitel übergangen; es heißt lediglich: „zwei Schüsse krachten. Opitz brach zusammen. In engem Bogen an ihm vorbei, ging Lehnert auf die Hampelbaude zu." (GBA–Erz. Werk, Bd. 12, 93) Das direkt auf diesen Satz folgende zwölfte Kapitel bringt dann einen Orts- wie Zeitwechsel mit sich – eine klaffende Leerstelle, die von Fontane gezielt eingesetzt scheint. Es reicht auch hier wie zuvor in *Ellernklipp* und *Unterm Birnbaum* nicht aus, diese markante Zäsur in der Handlung allein über die Strukturvorgaben einer periodisch erscheinenden Zeitschrift zu erklären, also damit, dass die Vorgaben des Erscheinens in Fortsetzungsserien den Spannungsbogen bestimmten. Dem Medium Zeitschrift muss zwar durchaus ein gewisser normierender Einfluss eingeräumt werden, der mitunter direkte Eingriffe in die Textstruktur mit sich brachte (vgl. Butzer 2005, 117). Allerdings kann umgekehrt auch Fontane – zumal im Jahr 1890, als er bereits als gut verkäuflicher Autor aufgetreten war – ein Maß an Selbständigkeit und Künstlerautonomie zugestanden werden, ohne die Textstruktur und den Handlungsaufbau allein von den medialen Bedingungen der Publikation herzuleiten. Vielmehr scheint eine dahinterliegende Erzählstrategie plausibel, die Fontane in seinen vorigen Kriminalnovellen bereits erfolgreich in Variationen zu Papier brachte und die *Quitt* ebenfalls bereichert. In der Forschung zu *Quitt* wurden die Aspekte der Kriminalität, Delinquenz und Ermittlungsarbeit bislang fast völlig ausgeblendet. Erst jüngst wurde in den *Fontane Blättern* wieder betont, dass das Werk „ohne jede Spannung" (Selbmann 2017, 70) auskommen müsse, und keine detektivische Aufklärungsarbeit zeige, folglich nicht reduziert werden dürfe „nur" auf einen Kriminalroman. Ein sich abwendender Erzählerblick – das haben die obigen Ausführungen gezeigt – kann jedoch gerade als poetische Antwort auf eine Medienkultur verstanden werden, in der Wegschauen und Aussparen blutrünstiger Details als verkaufshemmend und das Gegenteil, also krasse Deutlichkeit oder zumindest medizinisch-nüchterne Genauigkeit, als Erfolgsrezept verstanden wurden.

Es ist festzuhalten, dass mit der Etablierung des Genres der Kriminalliteratur um 1850, die als massentaugliche Fließbandware publiziert wurde, Schriftstellern wie Theodor Fontane eine harte Konkurrenz auf dem literarischen Markt erwuchs. Dieser Entwicklung begegnete Fontane, indem er die populären Themen der Verbrechensschilderung aufgriff für seine eigene Literaturproduktion, nicht jedoch deren Erzählhaltung und -stil. In den vier Werken Fontanes, die ein Kapitalverbrechen, einen Mord, behandeln, wird dieser stets nur aus größerer Erzähldistanz heraus beschrieben oder sogar gänzlich ausgeblendet. Der Erzähler wendet in den entscheidenden Momenten seinen Blick ab, erzählt also das zuvor genau Geschilderte plötzlich nicht mehr. Die Täter stehen zwar einerseits deutlich im Fokus der Erzählung, andererseits aber werden die Tötungsvorgänge an sich nicht näher geschildert. Ähnlich wie in Szenen, die Sexualität thematisieren – etwa in *Effi Briest* – wird auch Gewalt bei Fontane tabuisiert. Die Feststellung solcher Leerstellen, die ich

mit den vier Beispielen erläutert habe, ist allerdings mehr als nur eine Stilanalyse.[12]

Sicher muss Fontanes Erzählstrategie auch rückgebunden werden an die Programmatik des Poetischen Realismus, genauer gesagt an das Verklärungspostulat, dem zufolge auf der Basis der empirischen Realität noch eine zweite, auf poetische Intensivierung ausgerichtete Wirklichkeit der Literatur kreiert werden soll (Becker 2003, 103–110; Preisendanz 1977, 82–83). Auch Fontane war ja bekanntlich der Ansicht, dass es ohne eine solche Verklärung gar keine Kunst geben könne, wie er unter anderem in seinem Aufsatz von 1853 über *Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848* schreibt (NFA, Bd. 21/1, 7–33; vgl. Kim 2010, bes. 64–68). Dadurch unterliegt insbesondere auch die literarische Annäherung an kriminalistische Themen einer zweifachen Prämisse: Auf der einen Seite führt die Orientierung an der empirischen Realität zu den Maximen der Realitätsnähe, Anschaulichkeit der Darstellung sowie Plausibilität des Handlungsverlaufs. Auf der anderen Seite wird durch die Poetisierung der Wirklichkeit der Fokus auf den Einzelnen und dessen subjektive Realitätswahrnehmung gelegt, wodurch sich Verschiebungen etwa in der Erzählperspektive ergeben. Diese ästhetischen Grundmuster der Verklärung trennen Fontanes Œuvre sowohl von naturalistischen Strömungen, die sich der Wirklichkeit ohne Rückbindung an eine idealistische Ästhetik zuwenden, als auch vom Genre der Unterhaltungsliteratur, dessen Kriminalgeschichten allein auf effektheischende Spannungsmomente gepolt sind, ohne tiefere Wahrheitsschichten zu enthüllen.

Der Verweis auf die Programmatik des Poetischen Realismus ist jedoch nur eine Facette der Erzählstrategie Fontanes, die als problematisch empfundenen, weil grausamen, und daher ausgesparten Szenen zu erläutern. In allen vier Kriminalerzählungen wird vielmehr eine dahinterliegende Strategie des Autors Fontane deutlich, der seinen Lesern ein aktives, ja ein detektivisches Lesen abverlangt. Denn für den Leser hat diese Erzählweise, die auf den Akt des Verbrechens nur hindeutet, die Konsequenz, dass er immerzu zwischen zwei gegenläufigen Erzählsträngen von Ermittlungsarbeit schwankt. Fontane tritt so in eine virtuelle Kommunikation mit seiner Leserschaft, indem er sie herausfordert, mehr als nur passiv zurückgelehnt Literatur zu konsumieren. Denn meist konträr zum Handlungsgeschehen, wo Figuren ihr Verbrechen verschleiern oder die Erzähler das Verbrechen ausblenden, wird dem Leser eine zweite, übergeordnete Aufklärungsarbeit auferlegt. Fontane macht seine Leser so zu Co-Detektiven, die angehalten sind, immer als Mitsuchende und Mitwissende den literarischen Ermittler zu begleiten, mitzufiebern, mitzusuchen, mitzurätseln und ebenso nachzudenken. Auch der Leser ist also ein Detektiv und Interpret, der die Zeichen, Indizien an der Oberfläche und deren Bedeutungen herauszufinden sucht. Denn indem nur in Andeutungen auf die Verbrechen verwiesen wird, ist der Leser als Rezipient gefragt, die Hinweise als Signale zu verstehen, während der Lektüre den

12 Vgl. zu Fontanes Omissionsstil auch Weber 1966.

Täter und seinen Weg ins Verbrechen bzw. sein Ende zu erahnen. Es ist gerade diese „geistige Operation“ (Avé-Lallemant 1858, 378), die für Detektive des 19. Jahrhunderts so ausschlaggebend ist und die Fontane auch seinen Lesern abverlangt.

Durch solche Auslassungen ebenjener Spannungselemente aber nimmt Fontane in Kauf, einen Teil der Leserschaft zu verlieren, bildeten grausige Details für viele Zeitgenossen doch gerade den entscheidenden Anziehungsfaktor. Das kann durchaus als Form der Selbstzensur gewertet werden, denn Fontane beschnitt so seine Texte und raubte ihnen – so scheint es für manchen Leser ja offensichtlich bis heute – ihren populärsten Bestandteil. Zum Teil sicher auch, um den konservativen Vorgaben der (Familien-)Zeitschriften Genüge zu tun. Gleichzeitig aber macht Fontane aus der Not eine Tugend und enthebt mit seinen bewusst eingesetzten Auslassungsstrategien seine Texte den Moden der zeitgenössischen Massenmedien, öffnet sie für ein Publikum, das nicht nur an effektheischenden Elementen interessiert war, und verhilft ihnen so zu überdauerndem Erfolg. Fontane gelingt es, mit seinen Kriminalnovellen etwas Neues zu kreieren, weil er das im 19. Jahrhundert populär gewordene Genre der Kriminalliteratur zwar bedient, aber sich zugleich auch davon abgrenzt und es umgekehrt seinem Verständnis des Poetischen Realismus anpasst. Fontanes Novellen versinnbildlichen so nicht zuletzt auch die Problematik schriftstellerischer Arbeit im 19. Jahrhundert, die zwar ökonomisch orientiert sein musste, aber auch aus der Masse herausstechen und zudem den individuellen Ambitionen des Autors genügen sollte. Fontane versuchte dieses Dilemma zu lösen, indem er wiederholt das Kriminalgenre zwar nutzte, doch mit seinem aussparenden Ansatz den Leser herausforderte und selbst in die Rolle des aufmerksamen Detektivs warf, so sich der Leser denn darauf einlassen wollte.

Inwiefern diese Methode des Auslassens und Wegschauens zur Intensitätsintensivierung noch heute Erfolg hat, lässt sich auch an neueren Medien wie dem Film zeigen. Unzählige Beispiele aus Horrorfilmen ließen sich anführen, etwa Ridley Scotts *Alien* von 1979, in dem das außerirdische Wesen lange Zeit kaum zu sehen ist, gerade dadurch aber ein größerer Spannungsbogen aufgebaut wird. Doch nicht nur im Horrorgenre kommt dieser Omissionsstil vor, auch andere Filmgenres zensieren ihre Gewaltdarstellung, aber eben überraschenderweise mit gegenteiligem Effekt: Das Nicht-Zeigen aktiviert den Leser bzw. Zuschauer und steigert so die Einbildungskraft. Ein prägnantes Beispiel hierfür ist etwa Brian DePalmas Gangsterepos *Scarface* von 1983, das ursprünglich auf dem Index jugendgefährdender Medien landete, besonders wegen seiner berühmten Kettensägen-Szene zu Beginn des Films. In dieser Szene, die im Übrigen ihre Inspiration aus Alfred Hitchcocks *Psycho* (1960) bezieht, wird eine Nebenfigur durch ebenjenes Werkzeug ermordet. Die eigentliche Tat jedoch wird nicht gezeigt, weil im entscheidenden Moment die Kamera hinüberschwenkt zum Protagonisten, dessen angstverzerrtes Gesicht Blutspritzer abbekommt, die vom Mord damit aber nur indirekt zeugen. In all diesen Fällen, literarisch wie filmisch, führt die gezielt eingesetzte Auslassung zu einem kraftvolleren Ausdruck, als es plumpe Deutlichkeit je vermag.

Literatur

Anderson, Paul Irving: Fontane Forensic. Solving the Ellernklipp Mystery. In: Seminar XLI (2005), H. 2, S. 93–111.

Andriopoulos, Stefan: Unfall und Verbrechen. Konfigurationen zwischen juristischem und literarischem Diskurs um 1900. Pfaffenweiler: Centaurus 1996.

Avé-Lallemant, Friedrich Christian Benedict: Das deutsche Gaunerthum in seiner social-politischen, literarischen und linguistischen Ausbildung zu seinem heutigen Bestande. 4 Bde. Leipzig: Brockhaus 1858–1862 (Zweiter Theil Leipzig: Brockhaus 1858).

Arndt, Christiane: „Es ist nichts so fein gesponnen, 's kommt doch alles an die Sonnen." Über das produktive Scheitern von Referentialität in Theodor Fontanes Novelle *Unterm Birnbaum*. In: FBl. 2004 (77), S. 48–75.

Bade, James N.: ‚Eine gemalte Landschaft'? Die amerikanischen Landschaften in Theodor Fontanes Roman *Quitt*. In: Hanna Delf von Wolzogen, Richard Faber (Hrsg.): Theodor Fontane: Dichter und Romancier. Seine Rezeption im 20. und 21. Jahrhundert. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015, S. 107–139.

Bade, James N.: Fontane as a Pacifist? The Antiwar Message in *Quitt* (1890) and Fontane's Changing Attitude to Militarism. In: John B. Lyon, Brian Tucker (Hrsg.): Fontane in the Twenty-First Century. Rochester, New York: Camden House 2019, S. 84–102.

Becker, Peter: Vom ‚Haltlosen' zur ‚Bestie.' Das polizeiliche Bild des ‚Verbrechers' im 19. Jahrhundert. In: Alf Lüdtke (Hrsg.): ‚Sicherheit' und ‚Wohlfahrt.' Polizei, Gesellschaft und Herrschaft im 19. und 20. Jahrhundert. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992, S. 97–132.

Becker, Peter: Physiognomie des Bösen. Cesare Lombrosos Bemühungen um eine präventive Entzifferung des Kriminellen. In: Claudia Schmölders (Hrsg.): Der exzentrische Blick. Gespräch über Physiognomik. Berlin: Akademie-Verlag 1996, S. 163–186.

Becker, Sabina: Bürgerlicher Realismus. Literatur und Kultur im bürgerlichen Zeitalter 1848–1900. Tübingen, Basel: Francke 2003.

Betz, Friedrich: Erläuterungen und Dokumente. Theodor Fontane: Grete Minde. Stuttgart: Reclam 1986.

Berbig, Roland: Zwischen Bühnenwirksamkeit und Wahrheitsdarstellung. Aspekte zu zwei Theaterkritikern Berlins nach 1871 – Paul Lindau und Theodor Fontane. In: FBl. 38 (1984), S. 570–580.

Busch, Anna: Fontane als Leser. Zur Visualisierung von Lektürespuren in Fontanes Handbibliothek. In: FBl. 107 (2019), S. 104–132.

Butzer, Günter: Von der Popularisierung zum Pop. Literarische Massenkommunikation in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Gereon Blaseio, Hedwig Pompe, Jens Ruchatz (Hrsg.): Popularisierung und Popularität. Köln: DuMont 2005, S. 115–135.

Eismann-Lichte, Anneliese: Paul Lindau. Publizist und Romancier der Gründerjahre. Diss. Univ. Münster [1981] 1983.

Ellis, Havelock: Verbrecher und Verbrechen. Autorisierte, vielfach verbesserte deutsche Ausgabe von Hans Kurella. Leipzig: Wigand 1894.

Ester, Hans: Grete Minde. In: Christian Grawe (Hrsg.): Fontanes Novellen und Romane. Stuttgart: Reclam 2004, S. 44–64.

Friedrich, Gerhard: Unterm Birnbaum. In: Christian Grawe (Hrsg.): Fontanes Novellen und Romane. Stuttgart: Reclam 2004, S. 113–135.

Gadebusch Bondio, Mariacarla: Die Rezeption der kriminalanthropologischen Theorien von Cesare Lombroso in Deutschland von 1880–1914. Husum: Matthiessen 1995.

Haut, Gideon: Eine Frage der Intuition. Ermittlungspraktiken und Spureninterpretation in Kriminalnovellen von Fontane, Storm und Raabe. Freiburg i.Br., Berlin, Wien: Rombach 2017.

Helmstetter, Rudolf: Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes. Fontane und die öffentlichkeitsgeschichtlichen Rahmenbedingungen des Poetischen Realismus. München: Fink 1997.

Horstmann-Guthrie, Ulrike: Thackerays *Catherine* und Fontanes *Grete Minde*. In: FBl. 48 (1989), S. 82–92.

Imm, Konstantin/Linder, Joachim: Verdächtige und Täter. Zuschreibung von Kriminalität in Texten der ‚schönen Literatur' am Beispiel des Feuilletons der Berliner Gerichts-Zeitung, der Romanreihe Eisenbahn-Unterhaltungen und Wilhelm Raabes Horacker und Stopfkuchen. In: Günter Häntzschel u. a. (Hrsg): Zur Sozialgeschichte der deutschen Literatur von der Aufklärung bis zur Jahrhundertwende. Tübingen: Niemeyer 1985, S. 21–96.

Jäger, Georg: Die deutsche Leihbibliothek im 19. Jahrhundert. Verbreitung, Organisation, Verfall. In: Herbert G. Göpfert (Hrsg.): Buch und Leser. Vorträge des ersten Jahrestreffens des Wolfenbütteler Arbeitskreises für Geschichte des Buchwesens 13. und 14. Mai 1976. Hamburg: Hauswedell 1977, S. 194–202

Jantzen, Mark: „Wo liegt das Glück?". Reflections on America and Mennonites as Symbols and Setting in *Quitt*. In: FBl. 104 (2017), S. 91–116.

Jantzen, Mark: „Eine offene Beleidigung": A Newly Discovered Review of *Quitt* by C. H. Wedel, Instructor at Ruth Hornbostel's Mennonite School in Halstead. In: FBl. 110 (2020), S. 71–88.

Kim, Hwa-Kyeong: Goethes Spuren in den Romanen Fontanes. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010.

Klug, Christian: Die Poesie der Zeitung. Fontanes poetische Rezeption der Tagespresse und die Entdeckung der neuen Wirklichkeiten. In: FBl. 68 (1999), S. 74–117.

Kurella, Hans: Cesare Lombroso und die Naturgeschichte des Verbrechers. Hamburg: Verlagsanstalt und Druckerei A.–G. 1892.

Lindau, Paul: Verbrechen oder Wahnsinn? Das Schulmädchen Marie Schneider. In: Ders.: Interessante Fälle. Criminalprocesse aus neuester Zeit. Breslau: Schottlaender 1888, S. 199–224.

Lindau, Paul: Der Prozeß Graef. Drei Berliner Sensationsprozesse sowie zwei andere aufsehenerregende Kriminalfälle des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Berlin: Verlag Das neue Berlin 1985

Lombroso, Cesare: Der Verbrecher in anthropologischer, ärztlicher und juristischer Beziehung. In deutscher Bearbeitung von M. O. Fraenkel. Hamburg: Richter 1887.

Lück, Heiner: Flammen und Tränen. Der historische Hintergrund für Theodor Fontanes Novelle Grete Minde, Nach einer altmärkischen Chronik. In: Michael Kilian (Hrsg.): Jenseits von Bologna – Jurisprudentia literarisch: von Woyceck bis Weimar, von Hoffmann bis Luhmann. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag 2006, S. 281–302.

Mönkemöller, Otto: Geistesstörung und Verbrechen im Kindesalter. Berlin: Reuther & Reichard 1903.

Nusser, Peter: Der Kriminalroman. 3. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler 2003.

Preisendanz, Wolfgang: Wege des Realismus. Zur Poetik und Erzählkunst im 19. Jahrhundert. München: Fink 1977.

Sagarra, Eda: Sünde und Vergebung bei Fontane. In: Hanna Delf von Wolzogen, Hubertus Fischer (Hrsg.): Religion als Relikt? Christliche Traditionen im Werk Fontanes. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006, S. 77–90.

Schönert, Jörg: Zur Ausdifferenzierung des Genres ‚Kriminalgeschichten' in der deutschen Literatur vom Ende des 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. In: Ders. (Hrsg.): Literatur und Kriminalität. Die gesellschaftliche Erfahrung von Verbrechen und Strafverfolgung als Gegenstand des Erzählens, Deutschland, England und Frankreich 1850–1880. Tübingen: Niemeyer 1983, S. 96–125.

Schönert, Jörg: Bilder vom „Verbrechermenschen“ in den rechtskulturellen Diskursen um 1900. Zum Erzählen über Kriminalität und zum Status kriminologischen Wissens. In: Ders. (Hrsg.): Erzählte Kriminalität. Zur Typologie und Funktion von narrativen Darstellungen in Strafrechtspflege, Publizistik und Literatur zwischen 1770 und 1920. Tübingen: Niemeyer 1991, S. 497–531.

Selbmann, Rolf: „Was heißt quitt?“ Nachgefragtes zu Fontanes gleichnamigem Roman. In: FBl. 104 (2017), S. 69–90.

Stockinger, Claudia: Das 19. Jahrhundert. Zeitalter des Realismus. Berlin: Akademie-Verlag 2010.

Wandrey, Conrad: Theodor Fontane. München: Beck 1919.

Weber, Dietrich: „Effi Briest“: „Auch wie ein Schicksal“. Über den Andeutungsstil bei Fontane. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts. NF. 1966, S. 457–474.

Wulffen, Erich: Kriminalpsychologie und Psychopathologie in Schillers Räubern. [Halle 1907]. Mit einer Biographie, Erläuterungen, zeitgenössischen Rezensionen und einem Werkverzeichnis hrsg. von Jürgen Seul. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag 2007.

Thomas Brechenmacher

Fontanes jüdische Namen

Preziosa und *Certifikate*, Diskurse und Konnotationen

1.

Die Debatte über Fontanes ‚Antisemitismus' war eher am Rande der Fontane-Forschung seit längerem geführt worden, bevor sie durch das 1998 erschienene Buch von Michael Fleischer eine Zeitlang fast bis in deren Zentrum getrieben wurde. Fleischers Buch, das im Stakkato alle wo auch immer auffindbaren Äußerungen Fontanes über Juden und Judentum addierte und auf ausschließlich eine Weise interpretierte, rief im Jahr des letzten Fontane-Jubiläums gewisse Hyperventilationen in der Community hervor. Das findet sich dokumentiert und reflektiert in der dreibändigen Publikation der seinerzeitigen Großtagung des Theodor-Fontane-Archivs, *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts* (Bd. 1, Delf von Wolzogen und Nürnberger 2000)[1] sowie in weiteren Publikationen und Sammelwerken im Gefolge des 100. Todestages, so etwa in dem Band *Fontane und die Fremde* (Ehlich 2002), mit einem Plädoyer des späten Walter Müller-Seidel für „historische Gerechtigkeit" Fontane gegenüber (Müller-Seidel 2002, 152), und summierend in den einschlägigen jüngeren Handbuchartikeln (F-Handbuch1, F-Lexikon).

Fleischer, so eine gängige Auffassung seither, habe endgültig gezeigt, dass Fontane Antisemitismus attestiert werden müsse, ein Antisemitismus jedoch, der dem Rahmen des im Kaiserreich üblichen „kulturellen Codes" entsprochen habe, und der als „bürgerlicher" oder „Alltagsantisemitismus" bezeichnet werden könne. Besonders Hans-Otto Horch (2000, F-Handbuch1) und Norbert Mecklenburg (zusammenfassend 2018) haben Wege aufgezeigt, mit dem von Fleischer stark inquisitorisch und analytisch unterkomplex präsentierten Befund fruchtbar umzugehen. Denn interessanter als die Feststellung, dass auch Fontane durch den Sumpf seiner Zeit tappte, ist ja doch, herauszuarbeiten, dass und wie es ihm gelang, nicht allzu sehr von ihm beschmutzt zu werden.

Zum Konsens eines differenzierteren Blicks auf Fontanes Antisemitismus gehört der Befund, dass sich Fontanes harsche, ja verstörende Aussagen über Juden und Judentum vorwiegend in seinen Briefen und anderen privaten, nicht primär für eine Veröffentlichung geschriebenen Aufzeichnungen finden, und sich sein Ressentiment offenbar nicht auf gleiche Weise im erzählerischen Werk niederschlägt. Offenbar?

1 Darin besonders souverän-eindrucksvoll der Beitrag des damals bereits 82-jährigen amerikanischen Literaturwissenschaftlers deutsch-jüdischer Herkunft Henry H.H. Remak: *Fontane und der jüdische Kultureinfluß in Deutschland. Symbiose und Kontrabiose* (Remak 2000).

https://doi.org/10.1515/9783110733235-021

Oder doch? Hier rücken die Namen seiner Figuren mit jüdischem Hintergrund, sein Umgang mit ‚jüdischen Namen' in den Fokus der Debatte.[2] Die Hypothese, Fontane habe in seinen veröffentlichten Werken, den Romanen zumal, seinen Antisemitismus bewusst verborgen, um nicht seine vielen jüdischen Leser und noch weniger die jüdischen Verleger zu verärgern, überzeugt nicht recht und wurde von Mecklenburg (2002, 100) als „zu eindimensional" zurückgewiesen: Sie ignoriere die poetologische Eigenart der Romankunst Fontanes. Demgegenüber vertrat Horch (2000, 179) die Auffassung, gerade die jüdischen Namen brächten das antijüdische Ressentiment Fontanes in Form „subtextueller Suggestionen" doch in die Texte hinein. Und auch Mecklenburg räumte ein, dass Fontanes „Spiel mit Namen" in mindestens einem Fall ‚riskant' (vgl. Mecklenburg 2001, 231) gewesen sei.

Ich möchte mich in diesem Beitrag auf den Spuren Horchs und Mecklenburgs etwas weiterbewegen und das Namensthema noch einmal aufnehmen. Als Historiker ist mir die Kontextualisierung wichtig; dabei kann ich an frühere eigene Forschungen zur allgemeinhistorischen Indikatorenqualität von Namen, Vornamen insbesondere, und jüdischen Namen ganz speziell anknüpfen (vgl. Wolffsohn und Brechenmacher 1999; Wolffsohn und Brechenmacher 2008; Brechenmacher 2009).[3]

2.

Versucht man, Fontanes Handhabung jüdischer Namen zu systematisieren (was m.W. bisher über die Ansätze bei Horch und Mecklenburg hinausgehend noch nicht geschehen ist),[4] fällt auch hier jene Janusköpfigkeit auf: Sein Ressentiment Juden und

2 Mit ‚jüdischen Namen' meine ich nicht einfach solche der Denotation nach, sondern alle (welcher Denotation auch immer), die Fontane einsetzt oder auch erfindet, um Protagonisten seiner literarischen Welt als „jüdisch" zu kennzeichnen oder ihre Träger mit Merkmalen eines (imaginierten) Jüdischen zu konnotieren. Dies begrifflich geklärt, erspare ich mir im Weiteren die Anführungszeichen.

3 Die prägnante, zuspitzende Form des Vortrags ist hier beibehalten. Ein längeres Manuskript über Fontanes jüdische Namen habe ich ausgearbeitet, aber noch nicht bis zur Publikationsreife bringen können.

4 Bei Krobb findet sich im Zusammenhang mit seinen Überlegungen zu jüdischen Figuren lediglich ein Hinweis auf „sprechende Namen" (Krobb 2018, 152). – Eine relativ breite Literatur existiert über Fontanes Umgang mit literarischer Namengebung im Allgemeinen, hier durchaus mit Bemühungen um Systematisierung: Fritz Behrend unterschied 1933 rhythmisierende von realistischen und karikierenden Namen bei Fontane; Peter Demetz plädierte 1964 für allegorische, andeutende und antithetische (Demetz 1973 [1964], 169); dem schloss sich Wolfgang Ertl an, indem er, je nach der Funktion von Namen für Fontanes Konzept eines literarischen Realismus, „assoziative Arabesken" (Ertl 1982, 206), redende und realistische Namen erkannte. Renate Böschenstein legte den Akzent auf die Bedeutung der Namengebung für die übergreifenden Textstrategien Fontanes und zeigte die „Dichte des Netzes von Korrespondenzen auf, das die Namen in Fontanes Werk verknüpft" (Böschenstein 1996, 54). In all diesen Arbeiten werden die jüdischen Namen aber nicht explizit behandelt.

Jüdischem gegenüber, wie es dem Leser oftmals so unverhüllt aus den Briefen entgegentritt, schlägt sich im künstlerischen Werk auf eine bestimmte Weise auch im Umgang mit Namen nieder; viel öfter finden sich aber Vieldeutigkeit und diskursive Brechung, also Reflexion anhand von und über Namen. Wichtig scheint mir die Beobachtung zu sein, dass Fontanes literarisch-technischer Umgang mit jüdischen nicht wesentlich anders ist als der mit nichtjüdischen Namen. Fontane spielte das „Spiel mit Namen" immer besonders genussvoll. Freilich führte es mit jüdischen Namen mitunter zu problematischeren Ergebnissen als mit anderen.

Um dies zu verdeutlichen, schlage ich ein Modell fließender onomastischer Übergänge zwischen Vereindeutigung und Veruneindeutigung vor, an dessen beiden Polen die zwei Namens-Grundtechniken Fontanes stehen, zu deren Charakteristik er selbst die nötigen Hinweise liefert: „Certifikate"[5] werden plakativ und stereotypisierend eingesetzt, entindividualisierend, um Aussagen über *alle* anhand *eines* Namens zu treffen. Dem gegenüber stehen „Preziosanamen" – eine Kategorisierung, die Effi Briest anlässlich des Namens *Alonzo Gieshübler* einführt: „romantische[ ] Name[n]", die „eine [...] Welt" aufschließen (GBA–Erz. Werk, Bd. 15, 72–73) – mit hoch individualisierter, artifizieller Potenz. Diese setzen sich immer aus Vor- und Nachnamen zusammen, während die reinen ‚Certificat'-Namen immer nur Nachnamen sind. Auf einer zwischen voller ‚Preziosaqualität' und vollem ‚Certificat' gedachten Skala lassen sich Fontanes jüdische Namen aufreihen und zwar angeordnet nach der jeweiligen Abmischung des Eindeutigen/Uneindeutigen und des mit ihnen verbundenen Diskurspotenzials (vgl. Abb. 1). Als Unterkategorien für das ‚Feintuning' auf der Skala spielen die Wahrscheinlichkeit, mit der eine reale jüdische Person oder eine Person jüdischer Herkunft so hätte heißen können, eine Rolle, die ‚Qualität' ihres Judentums (jüdisch-traditionell, jüdisch-akkulturiert / nicht mehr jüdisch, also konvertiert), und schließlich der Stigmatisierungsgrad im Sinne der antijüdischen ‚Aufladung' eines Namens.

Von höchster ‚Preziosaqualität' sind *Ezechiel van der Straaten* und *Ebenezer Rubehn* (*L'Adultera*) sowie *Ebba von Rosenberg* (*Unwiederbringlich*). Diese Namen werden mit ausgiebigen und subtilen Diskursen verknüpft, die namenstechnisch genau abbilden, was Mecklenburg (1998) die „Vielstimmigkeit" der Romankunst Fontanes genannt hat. Sie zeichnen keine Klischeebilder eines ‚Jüdischen', sondern eine zwar von Klischees und Stereotypen mitbestimmte, jedenfalls aber dekonstruierbare und dekonstruktionsbedürftige Wirklichkeit. Als Beispiel: Der in das Haus van der Straaten eingeführte junge Logiergast mit dem durch ein ‚Einschiebsel-h' verfremdeten, gerade deshalb aber sofort ‚dechiffrierbaren' Namen *Rubehn* und dem noch eigenwilligeren Vornamen *Ebenezer* wird von Melanie van der Straaten sofort instinktiv

---

5 Über Fontanes „Certifikat"-Technik im Umgang (nicht nur) mit Personennamen – so etwa auch mit den Ortsnamen in dem Gedicht *Havelland* –, vgl. die Kommentare in HFA,I, Bd. 6, 3. Aufl., 1054 [zu Havelland, 253], 1091–1092 [zu *An meinem Fünfundsiebzigsten,* 340] und 1230 [zu *Entschuldigung,* 818|.

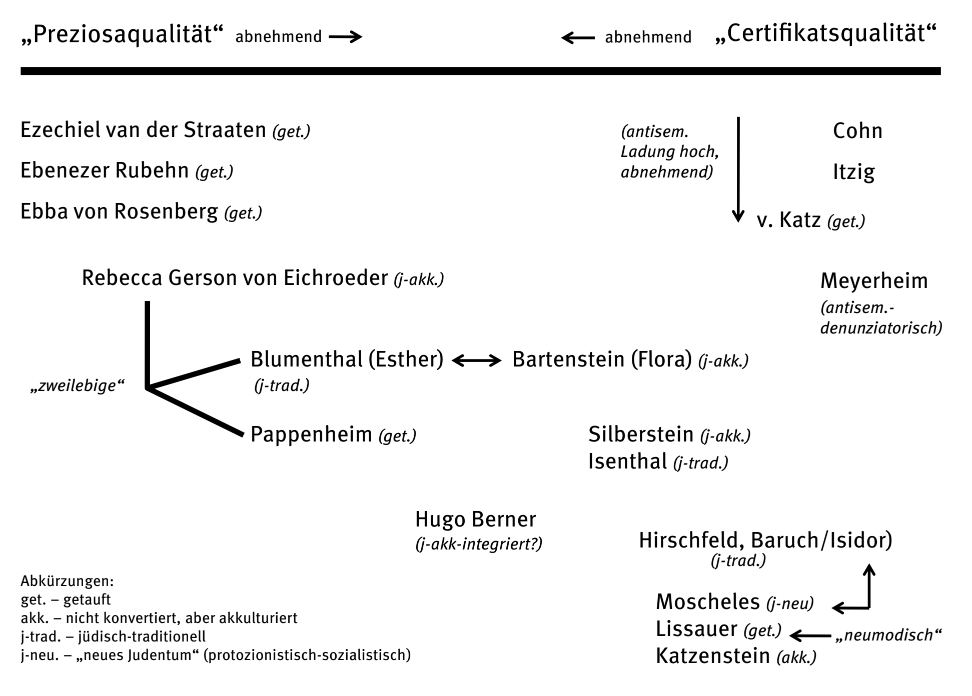


Abb. 1: Fontanes jüdisches Namensfeld, graphisch (vereinfacht).

und ressentimentgeladen, allein aufgrund des Namens, abgelehnt. Ihr Mann Ezechiel van der Straaten (bei dem jüdische Herkunft ebenfalls eine Rolle spielt) versucht den jungen Frankfurter Bankierssohn, der gerade aus Amerika kommt, seiner Frau gleichwohl schmackhaft zu machen, indem er etwas täppisch versucht, antisemitische Stereotypen zu entkräften: Ebenezer sehe gar nicht aus „wie ein Jude“ (Beweis: eine Fotografie, die von Melanie als „distinguirt“ gewürdigt wird: „Offizier in Civil oder Gesandtschafts-Attaché! Das lieb’ ich“); in der Tat habe sich Ebenezer auch militärisch bewährt, im Krieg gegen Frankreich, „bei den fünften Dragonern“, wo er „für Chartres und Poupry das Kreuz“ empfing (Botschaft: kein „Drückeberger“), und – für den Integrationstest am wichtigsten – er sei selbstverständlich Christ, ja mehr noch: „Er ist nicht blos christlich, er ist auch protestantisch, so gut wie Du und ich“ – freilich nicht ganz „so gut“ wie Ezechiel, der im Unterschied zu Ebenezer von einem leibhaftigen Bischof getauft wurde (alle Zitate GBA–Erz. Werk, Bd. 4, 20).

Fontane bietet in diesem ersten Teil des Namensdiskurses über den noch abwesenden Ebenezer Rubehn, geführt zwischen den Eheleuten van der Straaten, eine „Ridikulisierung“;[6] ridikülisiert werden aber weniger Ebenezer als die van der Straa-

6 Diesen Begriff verwendet Fontane im Zusammenhang mit dem ‚Judenfräulein‘ Rebecca Gerson von Eichroeder, die gerade nicht ‚ridikulisiert‘ werden soll; s. u. S. 343).

tens selbst, die sich beide – allein ausgehend von der Namensnennung – als voreingenommen erweisen. Das ganze Gespräch ist ridikül, und bitter: Ezechiel will Ebenezer seiner Frau als ganz und gar akkulturiert servieren. Freilich bestätigt er nur die antijüdischen Verdikte, indem er sich ins Zeug legt, sie für den Einzelfall Ebenezer aus dem Weg zu räumen. Zynischerweise hätten Antisemiten keines seiner Argumente gelten lassen, denn: Jude bleibt immer Jude, sosehr er sich auch der Mehrheitsgesellschaft zu assimilieren sucht.

Gegenüber Ebenezer Rubehn selbst spielen dann aber weder Akkulturation noch Judenstereotype eine besondere Rolle. Melanie legt ihr Anfangs-Ressentiment schon bei der ersten persönlichen Begegnung ab. Bezeichnenderweise mokiert sie sich nach dem Empfang der Visitenkarte, die diese Begegnung einleitet, nicht (mehr) über Rubehns vermeintliche „Jüdischkeit", sondern über dessen Dienstgrad als Reserve-Leutnant. „‚Mir widerwärtig, dieser ewige Lieutenant. Es giebt gar keine Menschen mehr.'" (GBA–Erz. Werk, Bd. 4, 51) Auch der erste Schritt der gegenseitigen Annäherung, nämlich über die schnell identifizierte gemeinsame Leidenschaft für die Musik Richard Wagners, folgt nur auf den ersten Blick einem Klischee (dazu hätte die jüdische Figur denn ja auch *Siegfried* heißen müssen – was in der „wirklichen" Wirklichkeit sehr viel häufiger vorkam als *Ruben* oder gar *Ebenezer;* vgl. Wolffsohn und Brechenmacher 2008, 162–164). Auf den zweiten Blick hat die Wagner-Leidenschaft, ungeachtet einiger Ironisierungen, die sich Fontane nicht verkneifen kann,[7] nur wenig Deutschtümelndes an sich, denn sie erschöpft sich nicht in Schwärmerei, sondern gründet in der beiderseitigen Ausführungskompetenz für diese Musik. Im späteren gemeinsamen Musizieren Ebenezers und Melanies entsteht eine künstlerische Schwingung, die zwischen Melanie und van der Straaten nie vorhanden war (vgl. GBA–Erz. Werk, Bd. 4, Kap. 7 und 8, bes. 56).

Entscheidend für alles Weitere ist aber die ‚Aneignung' Ebenezers durch Melanie, die im zweiten Teil des Namensdiskurses im Gespräch zwischen den beiden erfolgt, und zwar über den Weg der Aneignung des Namens. Melanie versichert sich ihres zukünftigen Geliebten und neuen Mannes durch Zuteilung des für sie ‚richtigen' Namens. „Ich muß Ihnen nämlich endlich einen Namen geben. Denn Sie haben eigentlich keinen Namen, oder wenigstens keinen, der zu brauchen wäre." (GBA–Erz. Werk, Bd. 4, 79–80) *Ebenezer* sei zu „hohenpriesterlich" und *Rubehn* sei ‚abstrus', weil ein sinnloser Verschleierungsversuch. Melanies Vorschlag geht dahin, den „abstrusen Familiennamen[ ] Rubehn in den alten, mir immer lieb gewesenen Vornamen Ruben" rückzuformen (GBA–Erz. Werk, Bd. 4, 80). Diese Wertschätzung begründet sie mit einer etwas eigenwilligen Auslegung der Geschichten des Buches Genesis von den zwölf Söhnen Jakobs. Von diesen sei ihr Ruben der liebste, habe dieser sich doch

7 Bei dieser ersten Begegnung Melanies mit Ebenezer erklingt aus dem Haus „Wotans Abschied"; beide halten die „Meistersinger" für dasjenige Werk, in dem Wagner „am bedeutendsten oder doch am eigenartigsten" ist (GBA–Erz. Werk, Bd. 4, 55).

als Einziger dafür eingesetzt, den ungeliebten Bruder Joseph am Leben zu lassen. Da falle Rubens eigener Fehltritt, nämlich eine der Nebenfrauen seines Vaters verführt zu haben, nicht so sehr ins Gewicht. Seine Hochherzigkeit bei der Rettung des Bruders wiege seine Schande auf. „‚Und was Schwäche war, darüber sag' ich nichts. Er hatte die Fehler seiner Tugenden, wie wir alle. [...] Und deshalb Ruben und immer wieder Ruben.'" (GBA–Erz. Werk, Bd. 4, 81–82). Aus *Rubehn*, abzüglich des vermeintlich hohenpriesterlichen *Ebenezer* und des -h, wird Melanies *Ruben*; die jüdische Herkunft wird biblisch-causerie-exegetisch ausgedeutet: Auch Rubehn mag Fehler haben, und vielleicht ist es sogar einer, Melanie aus ihrer unglücklichen und ‚falschen' Beziehung zu Ezechiel van der Staaten, gegen den eisernen gesellschaftlichen Comment, zu reißen. Aber dieser Fehler zählt nicht. Der stille Kommentar Fontanes zu dem Vorwurf, der ihm ob dieser Haltung von einigen Kritikern seines Romans entgegengebracht wurde, liegt in den beiden ausgerechnet von Melanie so geringgeschätzten Vornamen ihrer ‚Männer', und über diesen Kommentar wird umgekehrt auch der durchaus noble Ezechiel fast schon in einen ‚Heilszusammenhang' gestellt: *Ebenezer* ist denominativ der ‚Stein der Hilfe', und *Ezechiel* (wörtl. Bedeutung ‚Gott möge kräftigen') ist gerade jener Prophet, der den Neubau des Tempels, also eine glorreiche und keine zerstörte Zukunft verkündet.

Ebenezer Rubehn dürfte damit zu den auf die raffinierteste Weise ‚austarierten' Namenskonstruktionen Fontanes gehören. Melanie van der Straaten selbst ist weit davon entfernt, diese Raffinesse vollends zu verstehen. Sie kapriziert sich auf *Ruben*. Mit diesem Bekenntnis erklärt sie den ‚Makel' der jüdischen Herkunft Rubehns entschieden für nichtig; gleichzeitig handelt sie sich damit aber das ambivalente Beziehungsfeld ein, das den biblischen Ruben umgibt. Indem sie Rubens Fehltritt zum „Fehler seiner Tugenden" erklärt und damit Rubehns kommenden ‚Fehltritt' gegenüber sich selbst schon antizipiert, macht sie sich bereit, diesen anzunehmen, und schließlich mit *ihrem* Ruben den Weg in ein neues Leben gehen. Der Namensdiskurs führt Fontane von antisemitischen Stereotypen (die er durchaus ‚ridikulisiert') hin zu facettenreichen Charakterisierungen der handelnden Personen und jedenfalls weit weg von Klischeebildungen.

Ähnliches ließe sich auch anhand *Ezechiel van der Straaten* und *Ebba von Rosenberg* zeigen. All diese ‚Preziosanamen' haben wenig ‚Wahrscheinlichkeit' für sich (wer hieß schon *Ebenezer, Ezechiel* oder *Ebba*?), beinhalten aber diskursives Potenzial in reichem Maße, das Fontane weidlich und reichlich nutzt.

Hier bleibt indessen nur noch Zeit für einen kursorischen Blick entlang einiger Stationen der imaginären Namensskala in Richtung auf die ‚Certificatnamen' hin. Die auf der Skala nächstfolgenden Namen verlieren recht schnell den Preziosacharakter, ohne dass aber die Plakativität des Certificats schon in gleichem Maße zunähme. Einigermaßen ‚preziös' ist noch *Rebecca Gerson von Eichroeder* aus dem Fragment *Storch von Adebar*. Auch dieser Name schließt eine Welt auf, sogar eine sonnige und zukunftsfrohe, denn die junge jüdische Frau fällt als präsumptive Schwiegertochter wie ein Lichtstrahl ein in das erbärmliche Leben des Barons Storch von Adebar, der

unter seiner raffgierigen, ressentimentstrotzenden und christlich-frömmelnden Frau leidet (F-Fragmente, Bd. 1, 176–228). Der Wirklichkeitsbezug des *Gerson von Eichroeder* ist unmittelbar jedem Leser ersichtlich, freilich überzieht Fontane die Konstruktion ins Artifizielle, denn das Vorbild, *Gerson von Bleichröder* – Bismarcks Bankier und Emilie Fontanes Bekannter aus Jugendzeiten –, ist ja schon ein vollständiger, aus Vor- und Familienname bestehender Name, so dass *Rebecca Gerson von Eichroeder* wie ‚gedoppelt' klingt; *Rebecca von Eichroeder* hätte weidlich genügt. Genau in dieser kleinen Überdrehung liegt die ‚Preziosität' dieses Namens.

Das ist kein Zufall. Fontane baut die espritvolle junge Jüdin als Gegenfigur zum Elend der Storch-Familie auf. In den überlieferten Textstücken des Fragments fehlt der Namensdiskurs; Fontane lieferte das Notwendige dazu aber trotzdem, in einem Brief an Gustav Karpeles vom 30. Juli 1881. Er gebraucht das Jüdische hier als Signum des Neuen, aber eben (in diesem Fall) nicht eines selbst wiederum fragwürdigen Bourgeois-Neuen:

> Rebecca Gerson v. Eichroeder ist ein reizendes Geschöpf und viel viel mehr eine Verherrlichung des kleinen Judenfräuleins als eine Ridikulisirung. Dies tritt sogar so stark hervor, daß es mich etwas genirt. Ich kann es aber nicht ändern; die ganze Geschichte würde von Grund aus ihren Charakter verlieren, wenn ich statt Rebeckchen eine Geheimrathsjöhre einschieben wollte. Noch weniger geht ein reiches Bourgeoisbalg; reiche Jüdinnen sind oft vornehm (worauf es hier ankommt), Bourgeoisbälge *nie*. (HFA,IV, Bd. 3, 158–159; Hervorhebung im Original).

Zu all dem passt der Name *Rebecca*, eben „‚was Altjüdisches [...]; das ist schließlich immer das beste'", wie es im *Stechlin* heißt (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 216). Auch *Sarah* und *Rahel* als ‚altjüdische' Namen hätten da bestehen können. Diese von Fontane im Fragment *Storch von Adebar* als Alternativen zu *Rebecca* erwogenen Vornamen (F–Fragmente, Bd. 1, 200) sind freilich keineswegs ‚aus dem Leben gegriffen', sondern allesamt ‚Kunstgriffe': Weder *Rebecca* noch *Sarah* noch *Rahel* kamen zwischen 1860 und 1900 bei den neugeborenen jüdischen Mädchen Berlins unter den dreißig am häufigsten vergebenen Namen vor. Berliner jüdische Mädchen hießen in diesen Jahrzehnten *Margarethe*, *Hedwig, Gertrud, Frieda, Elise,* vielleicht einmal *Edith*.[8] Die Kinder Bleichröders hießen *Hans, James, Georg* sowie die einzige Tochter, geb. 1865, *Elsa*.[9]

Rebecca Gerson von Eichroeder ist ‚preziös', aber weniger vieldeutig, hingegen gar nicht certificatorisch; sie steht in ihrer preziösen Übertreibung für einen Aspekt des sozialen Neuen, den Fontane hier überaus positiv zeichnet, nämlich als „Vornehmheit",[10] und im Gegensatz sowohl zur verknöchert-erstarrten ‚christlich-kon-

---

8 Quelle: eigene Erhebungen; zur Datengrundlage vgl. Brechenmacher 2009.

9 Vgl. die (hier inhaltsreichere) englische Wikipedia: https://en.wikipedia.org/wiki/Gerson_von_Bleichröder (Stand: 15. Dezember 2021). Der Name *Elsa* drang im Geburtsjahrgang 1880 auf Platz 2 der häufigsten an jüdische Mädchen vergebenen Vornamen vor; Platz 1 ging an *Margaret(h)e*.

10 Über die Kategorie der „Vornehmheit" bei Fontane, als „Wurzel der Zurückhaltung in Überzeugungen", Blumenberg 1998, 70.

servativen‘ Welt der späten Ära Friedrich Wilhelms IV. als auch zu einer – von ihm besonders verachteten – bourgeois-vulgären „Geldsackgesinnung“ (GBA–Autobiogr. Werk, Bd. 3, 8).[11]

Stärker als *Gerson von Eichroeder* changieren Namen wie *Blumenthal* (*Die Poggenpuhls*), *Pappenheim* (Fragment *Allerlei Glück*) und *Rosenberg* (*Unwiederbringlich*). *Ebba von Rosenberg* ist ohnehin so ‚preziös‘ wie *Ebenezer Rubehn*. Der Baustein, auf den es hier zusätzlich ankommt, ist die „Zweilebigkeit“[12] des Nachnamens. Graf Holk, der ein Faible für Genealogie hat, denkt dabei sofort an alten böhmischen oder schlesischen Adel, am besten Rosenberg-Gruszczynski, zur Not auch Rosenberg-Lipinski. Ebba kontert mit entwaffnender Ironie:

> „Zu meinem Bedauern [...]. Freilich, wenn ich Lipinski mit Lipesohn übersetzen darf [...], so würde sich, von dem in dieser Form auftretenden Namen aus, vielleicht eine Brücke zu mir und meiner Familie herüber schlagen lassen. Ich bin nämlich eine Rosenberg-Meyer oder richtiger eine Meyer-Rosenberg, Enkeltochter des in der schwedischen Geschichte wohlbekannten Meyer-Rosenberg, Lieblings- und Leibjuden König Gustav’s III.“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 13, 114)

Am Ende kommt bei diesen Distinktionen wenigstens ein „Baron Rosenberg von Filehne“ als Ahnherr Ebbas heraus. Das treibt dem „krasse[n] Aristokrat[en]“ Holk noch immer den Schweiß auf die Stirn, weiß er doch das Stichwort „Filehne“, diesen „Sitz unserer Familie durch mehrere Jahrhunderte hin“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 13, 114–115), Kreishauptstadt im Regierungsbezirk Bromberg, Westpreußen, Teil der Provinz Posen und damit der preußischen Provinz mit der höchsten jüdischen Bevölkerungsdichte, sehr wohl als besondere Spitze gegen seinen Dünkel aufzufassen. Aber es hindert ihn schlussendlich nicht daran, sich auf ein erotisches Abenteuer mit Ebba einzulassen.

Die „Zweilebigkeit“ des Namens dient hier ebenso als Aufhänger für einen Namensdiskurs wie im Fall *Blumenthal* in den *Poggenpuhls*: preußischer Generalfeldmarschall oder jüdischer Händler aus Posen? (vgl. GBA–Erz. Werk, Bd. 16, 65).[13] Die in beiden Beispielen schließlich erfolgende Auflösung nach der „jüdischen Seite“ hin ruft bei den jeweiligen Gesprächspartnern ein Erschrecken hervor, das dann seinerseits im Diskurs thematisiert wird und von dem sich herausstellt, dass es völlig unsinnig ist.

---

11 Jost Schillemeit wies darauf hin, dass es „keinen einzigen Beleg in Fontanes Briefen für die Rede von einem ‚jüdischen Bourgeois‘ – oder gar von ‚*dem* jüdischen Bourgeois‘“ gebe. Wohl aber sei es „umgekehrt charakteristisch für seinen Sprachgebrauch, daß diese beiden Begriffe ständig auseinandergehalten werden und immer wieder in einem merkwürdigen Nebeneinander auftreten“ (Schillemeit 1988, 33).

12 Der Begriff folgt der Kennzeichnung des Namens *Blumenthal* durch Manon Poggenpuhl als eines „zweilebige[n]“ Namens, „sozusagen à deux mains zu gebrauchen“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 16, 65).

13 Auch *Pappenheim* ist „zweilebig“: Grafen und Reichsmarschalle von Pappenheim oder Berliner, nichtadelige (ehemals jüdische) „Linie“? (F–Fragmente, Bd. 2, 72).

Esther Blumenthal ist diskursiv wie strukturell einer *Flora Bartenstein* zugeordnet. Hier nimmt der certificatorische Charakter schon zu. Esther und Flora, beide Töchter in heiratsfähigem Alter aus jüdischem Hause, stehen für zwei unterschiedliche jüdische Herkunftsmilieus: eine traditionell-religiöse jüdische Händlerwelt in der Provinz (Esther), eine mondän akkulturierte jüdische Bankierswelt in Berlin (Flora). Beide hier von Fontane gezeichneten Sphären enthalten zweifellos Typisierungen, werden aber nicht Gegenstand der Denunziation, sondern der Diskussion, in deren Zentrum die Frage steht, ob eine Einheirat eines verarmten märkischen Offiziersabkömmlings in eine dieser Welten statthaft, möglich, angezeigt, sinnvoll, zukunftsträchtig, usw. sein könnte. Wiederum stecken beide Welten in den Namen – diesmal mehr in den Vornamen – und können aus den Namen entwickelt werden. Dass Flora „blond, sogar hellrotblond" ist, Esther hingegen eine zur „Pomposissima" (GBA–Erz. Werk, Bd. 16, 84) neigende dunkle Schönheit mit „Mandelaugen", „alles schon wie Harem" (GBA–Erz. Werk, Bd. 16, 35), mag Teil einer „orientalistischen" Phantasie sein (wessen: Fontanes oder des im Roman so sprechenden Leo Poggenpuhl? Oder Manon Poggenpuhls, die ihren Bruder vor der verführerischen „mystische[n] Macht" der Esther und ihres „dunkle[n] Teint[s]" warnt?, GBA–Erz. Werk, Bd. 16, 86),[14] ist aber doch nur ein Nebenaspekt des gesamten „Pakets", in dem Fontane differente jüdische Sphären und damit ein Faktum deutsch-jüdischer Wirklichkeit und deren Wahrnehmung reflektiert.

Anklänge an die *Bartenstein*-und-*Blumenthal*-Konstellation gibt es auch bei *Silberstein* und *Isenthal* (*Mathilde Möhring*) und natürlich bei den *Hirschfelds* im *Stechlin*. Die expliziten Namensdiskurse werden hier weniger, womit der Signalcharakter der Namen zunimmt. Auch Silberstein und Isenthal (ohne Vornamen) sind jüdische Händler, in dem westpreußischen Städtchen Woldenstein, wohin es Mathilde Möhring mit ihrem Gatten Hugo Großmann verschlägt. Anders als bei Blumenthals, bei denen noch die religiös-jüdische Eigenkultur dominiert, ist zumindest bei Silberstein das Akkulturative in der Provinz angekommen; mit seinem noch etwas traditionelleren Geschäftspartner Isenthal führt er „Nathan-Diskurse" (vgl. GBA–Erz. Werk, Bd. 20, 95). Unter der Mitwirkung Mathilde Möhrings wird in Woldenstein das etwas krähwinkelige Experiment eines „Miteinanders der Konfessionen" versucht, nicht ohne Fontane'sche ironische Brechungen, die aus seiner Skepsis gegenüber allen utopischen Entwürfen herrühren. Aber er ist auch nachsichtig. Sicher, Silberstein und Isenthal sind – an den Namen erkennbare – „Geschäftsjuden" mit klaren ökonomischen Prioritäten, Silbersteins Tochter Rebecca (!) ist ein mehr der neuesten Mode zugetanes „jüdisches Fräulein", aber eben nicht ohne Esprit. Und wenn auch die satirischen Untertöne der weihnachtlich-silvesterlichen Provinz-Ökumene kaum überlesen werden können, haftet dem Woldenstein'schen Mikrokosmos doch ein „aufgeklärter" Touch an. Mag das „Nathan-Experiment" nicht auf Dauer angelegt sein, zeigt es immerhin Möglichkeiten auf, ein Miteinander im täglichen Leben prag-

14 Über literarische Konstruktionen der „schönen Jüdin" vgl. Krobb 1993, bes. 173–176.

matisch umzusetzen, und sei es im gemeinsamen Zu-Grabe-Tragen des früh verstorbenen Hugo Großmann. Wenn Isenthal, der (wie Fontane) ein Skeptiker ist, Mathilde schließlich „huldigend" lobt: „‚sie hat was von unsre Leut'" (GBA–Erz. Werk, Bd. 20, 100), ist das eine hohe Anerkennung, denn der gesamte Kontext legt nahe, dass damit nicht so sehr ihre „berechnende Art" gemeint ist (wie ein antisemitisches Klischee nahelegen könnte), sondern ihre zupackende Intelligenz, ihre Fähigkeit, ihr Leben in welcher Lage auch immer zu organisieren und schließlich in eine solide, vielleicht „emanzipierte" Existenz zu überführen, obwohl die äußeren Umstände eigentlich dagegensprechen.[15]

In Namen wie *Silberstein* und *Isenthal* ist der „certificatorische" Grad hoch angestiegen, wird aber trotz allem durch den Text noch gebrochen oder wenigstens modifiziert. Dies gilt auch für die jüdischen Figuren im *Stechlin* (denen hier nur noch knapp die Aufmerksamkeit gelten kann). Auf den ersten Blick erscheint Baruch Hirschfeld[16] als ein sich freundlich und dem alten Dubslav gegenüber freundschaftlich gebender jüdischer Geschäftsmann, dessen „Pferdefuß" – nämlich die Gier nach ökonomischem Gewinn – am Ende doch auf peinliche Weise herauskommt. Diese „Erkenntnis" Dubslavs könnte so antisemitisch gelesen werden wie Isenthals Lob der Möhring. Freilich gibt es die einordnende Bemerkung des Superintendenten Koseleger. „‚Ja,' lachte Koseleger, ‚der [Pferdefuß] kommt immer mal 'raus. Und nicht bloß bei Baruch. Ich muß aber sagen, das alles hat mit der Rasse viel, viel weniger zu schaffen, als mit dem jeweiligen Beruf.'" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 384)

Auch Isidor, Baruchs Sohn, der noch mehr auf den Profit abzielt als sein Vater, ist nicht so eindimensional zu interpretieren, wie sein Vorname uns Heutigen nahezulegen scheint. Die Forschungen Dietz Berings haben empirisch nachgewiesen, dass *Isidor* der am meisten antijüdisch stigmatisierte Vorname in Preußen überhaupt ist. Dabei ist freilich zu berücksichtigen, dass diese Konnotation in den letzten Lebensjahrzehnten Fontanes erst langsam anwuchs (und noch einige Jahrzehnte später durch Joseph Goebbels grotesk übersteigert wurde); die massive antijüdische Anreicherung dieses Namens fiel erst in die Zeit nach der Jahrhundertwende (Bering 1992, 232–237). Zählt *Baruch* zu den traditionell-jüdisch-religiösen Vornamen biblischen Ursprungs, so hat der aus dem Griechischen stammende *Isidor* mit Judentum zunächst nichts zu tun, im Gegenteil, er steht in der Verwendung durch Juden sogar für eine gewisse Akkulturationstendenz. Ein Traditionalist wie Baruch Hirschfeld hätte seinen Sohn mit großer Wahrscheinlichkeit nicht *Isidor* genannt; *Isidor* verweist bei Fontane in der Namenwahl folgerichtig – anders als *Baruch* – auf etwas „Neues", nämlich einen volksfreundhaften Pseudo-Sozialdemokratismus, der um die „öffentliche Meinung"

15 In dieser Interpretation weiche ich von Horch 2000, 177–178, ab, der Mathilde Möhring als ganz negative, ehrgeizige und streberische Figur sieht; nicht anders als die jüdischen Händler jage sie den „Chancen [...] im Ausnutzen aller sich bietenden Gelegenheiten zum Aufstieg" (Horch 2000, 178) nach.
16 Joel Hirschfeld hieß übrigens der erste Jude, der sich Anfang des 19. Jahrhunderts, 1816, in Fontanes Geburtsstadt Neuruppin wieder niederließ; vgl. Schürmann 2008, 220–221.

buhle; das ist nicht nur Dubslav und sogar Baruch, sondern auch dem alten Fontane überaus suspekt (vgl. GBA–Erz. Werk, Bd. 17, Kap. 17). Für die Entstehungszeit des *Stechlin* ist es nicht ausgeschlossen, dass Fontane zu diesem Namen gerade *nicht* griff, um den jungen Hirschfeld einer stereotypisierend judenfeindlichen Namensstigmatisierung auszusetzen, sondern um dessen spezifische und von Fontane abgelehnte Akkulturationstendenz zu unterstreichen, die sich den (nichtjüdischen) „Geldsäcken" annähert und Humanismus heuchelt. Isidor trägt sicherlich wenig sympathische Züge, denen auch Antijüdisches untergemischt ist; aber selbst diese Figur ist differenzierter angelegt, als ihr „certificatorischer Name" zunächst vermuten lässt. Ähnliche Überlegungen ließen sich für den von Dubslav verschmähten jüdischen Arzt Dr. Moscheles, den homoöpathischen Tierarzt Lissauer (*Unwiederbringlich*) – beide, wie Isidor Hirschfeld, für Fontane Repräsentanten einer zwiespältig bewerteten Neumodischkeit – oder für den karrierebewusst-akkulturierten, jedoch nicht konvertierten Rechtsanwalt Katzenstein anstellen.

Bevor noch ein Blick auf das andere Ende der Skala zu werfen ist, darf ein Hinweis auf eine Abweichung vom Schema nicht fehlen. Fontane kann nämlich Namenserwartungen auch unterlaufen, indem er weder „preziosahaft" noch „certificatorisch" arbeitet. So in der nicht vollendeten „Räusper-Novelle" (*„Rr" oder Gefährdet Glück*, nach 1891). In deren Zentrum steht ein jüdischer Naturwissenschaftler namens Dr. Hugo Berner (F–Fragmente, Bd. 1, 268–276). Das ist nun wahrlich kein „jüdischer", hingegen ein „ganz realer", wenn auch nicht übermäßig häufiger Name eines deutschen Juden dieser Zeit, dem deshalb nicht einmal (wie *Siegfried*) eine besondere „jüdische" Konnotation, geschweige denn Stigmatisierung im Laufe der Zeit zuwächst.[17] Hugo Berner behält nach einer überstandenen Lungenentzündung – Resultat einer „jüdischen" (?) schwächlichen Körperkonstitution – einen „Räusper-Tick" zurück, der schließlich seine Ehe belastet. Der im Räuspern symbolisierte Makel hebt sich aber in der Liebe der beiden Ehegatten schließlich auf: Wenn Hugos Frau ihre Aversion gegen den Tick des Ehemannes überwindet, ist damit in Fontanes Novellenfragment auch die Hoffnung verbunden, ihre unterbewusste Ablehnung der jüdischen Herkunft Hugos meistern zu können. Hugo, ein „liebenswürdiger" und „umgänglicher" Ehemann, hat es verdient. Als Physiker, als Mann des „Helmholtz"-, keineswegs mehr „Bismarck-Zeitalters", wird er von Fontane ebenfalls als Repräsentant eines „Neuen" skizziert, aber – ganz anders als im Falle von Isidor Hirschfeld und Moscheles – eines positiv besetzten Neuen. Trägt er deshalb einen aus dem Rahmen der üblichen onomastischen Techniken fallenden, aber umso „realistischeren" Namen, in dem Fontane

17 Hier als Beispiel die zehn häufigsten jüdischen Männernamen des Geburtsjahrgangs 1890: *Walter, Hans, Alfred, Kurt/Curt, Martin, Ernst, Max, Paul, Georg, Fritz. Hugo* steht in diesem Geburtsjahrgang auf Platz 24 (zur Datengrundlage Brechenmacher 2009). – In Berings Liste der „Fluchtnamen", also der Namen mit antisemitischer Stigmatisierung, findet sich Hugo, zusammen mit anderen (wie Joseph, Julius und Franz), an letzter, also geringst-stigmatisierter Stelle (Bering 1992, 240).

möglicherweise zum Ausdruck bringt, dass er auch gelungene Akkulturation im Sinne von Integration nicht für gänzlich abwegig hält?

In dieser bemerkenswerten Novellenskizze dreht Fontane dann mit besonderem Sarkasmus die Namensschraube noch weiter in eine ganz andere Richtung: Hugo Berners „Schwiegertante", Tante seiner Frau, einem preußischen Militäradelsclan entstammend und erklärte Antisemitin, heißt von Schlichtekrull, Vorname: *Rahel* (F–Fragmente, Bd. 1, 269).

Mit rein „certificatorisch" eingesetzten Namen lassen sich – von Fontane vielfach praktiziert – treffliche literarische Wirkungen erzielen. Auf Juden und Jüdisches angewandt kann diese Technik aber auch zu denunziatorischen Verheerungen führen. So hat Fontane etwa mit dem Namen *Meyerheim* ein nachgerade verschwörungsideologisches Gruselszenario zubereitet – unter der eigenartigen Überschrift *Entschuldigung*:

> Die Meyerheims – man verstehe mich recht –
> Die Meyerheims sind ein Weltgeschlecht,
> Sie sitzen im Süden, sie sitzen im Norden,
> Ums Goldne Kalb sie tanzen und morden,
> Name gleichgültig, ist Rauch und Schall!
> Wohl, wohl, der „Meyerheim" sitzt überall. (GBA-Gedichte, Bd. 2, 474)[18]

Namenstechnisch greift er hier zu einer Doppelung, die an *Gerson von Eichroeder* erinnert, allerdings mit einem völlig anderen Effekt: *Meyerheim* ist ganz un-preziosahaft, hingegen doppelt certificatorisch. Im Geburtstagsgedicht *An meinem 75ten* (über das gleich noch zu sprechen sein wird) deutet sich diese Richtung schon an: Da erscheinen *Meyers* („in Bataillonen"), außerdem Leute auf *-berg* und *-heim* („in ganzen Massen", GBA–Gedichte, Bd. 2, 467). Die Kopplung des Familiennamens *Meyer* (mit -ey-) mit dem Suffix -heim ergibt zusammengenommen eine Potenzierung des „Jüdischen". *Meyerheim* ist also „der Jude" – „certificatorischer" geht es nicht: ohne Diskurs, nur Statement. Über den konkreten Anlass, die Umstände oder die Stimmungen, in denen der späte Fontane etwa 1895 diese zu Lebzeiten unveröffentlichten

18 Diese Verse fügen sich – wie die Fontane-Forschung mittlerweile mehrfach beobachtet und beschrieben hat – in eine Reihe stark judenfeindlicher Äußerungen des alten Fontane; zuletzt zu Meyerheim: Mecklenburg 2019. Gegen den hier unterbreiteten Konjektur-Vorschlag zum Titel des Gedichts – nämlich statt „Entschuldigung" „Entschlüsselung" zu lesen – scheinen mir zwei Argumente zu sprechen: 1) Sollte wirklich Friedrich Fontane, der sich so intensiv mit dem Werk seines Vaters befasst hat, Schwierigkeiten gehabt haben, dessen Handschrift zu lesen? 2) und gewichtiger: Wenn Fontane, wie von Mecklenburg angenommen, in diesen Versen „augenzwinkernd[...]" auf einen allgemein in der Gesellschaft vorhandenen antisemitischen ‚kulturellen Code' (Mecklenburg 2019) Bezug nahm, hätte er das Gedicht doch nicht mit „Entschlüsselung" zu betiteln brauchen, denn sein Inhalt wäre dann ja ohnehin von jedermann sogleich „verstanden" worden. Mit scheint „Entschuldigung" nach wie vor plausibler, nämlich als gewissermaßen vorauseilende Exkulpation für einen Zornesausbruch in Versform, aus welchem (uns unbekannten) Anlass auch immer. Dies macht natürlich den Inhalt der Verse um nichts besser.

Verse auf die Rückseite eines an ihn gerichteten Briefes notiert hat, ist nichts bekannt (vgl. (GBA–Gedichte, Bd. 2, 689). Sie sind nicht mehr im Original, sondern lediglich in einer maschinenschriftlichen, von Friedrich Fontane veranlaßten Abschrift überliefert. Dieser war es auch, der sie viele Jahrzehnte nach dem Tod des Vaters ans Licht der Öffentlichkeit zog, um Fontane den Nationalsozialisten und ihrer antisemitischen Rassenideologie anzudienen (F. Fontane 1933).

Der andere „certificatorische" Paradefall ist *Cohn*. Auch das Geburtstagsgedicht mit der vielzitierten Schlußpointe „... kommen Sie, Cohn" (GBA–Gedichte, Bd. 2, 466–467) blieb zu Lebzeiten Fontanes unveröffentlicht, nicht zuletzt deshalb, weil Freunde dem Autor von der Publikation abrieten. Das Gedicht könne, so war das Argument, Fontanes jüdische Leser, die ja gerade gelobt werden sollten, doch eher verstören und beleidigen. Fontane habe diese Gefahr eingesehen und von einer Publikation Abstand genommen (Meyer 1936, 239–240). Anders als in der *Meyerheim*-Strophe ist die „Certifikatorik" im *Cohn*-Gedicht um vieles, vielleicht um alles, weniger denunziatorisch, wenn sie auch in härterem Stakkato daherkommt. Denn Fontane belässt es ja nicht beim certificatorischen *Cohn*; dieser stellt die Klimax einer ganzen Reihe certificatorisch eingesetzter jüdischer Namen dar, von denen auf *-berg* und *-heim*, über *Meyers* und *Pollacks*, bis hin zu den Patriarchen *Abraham, Isaak, Israel*. Dem steht die Reihe der kaum minder certificatorisch eingesetzten Namen des märkischen Adels gegenüber. Gerade diese Konstruktion trägt ja mit dazu bei, dass dieses Gedicht von den Zeitgenossen Fontanes bis in Forschung und Interpretationsversuche der Gegenwart hinein so leidenschaftlich diskutiert wurde und wird – wohingegen *Meyerheim* außerhalb jeder Diskussion steht, indiskutabel ist.

So oder so ist *Cohn* aber eine Gratwanderung, und Mecklenburg spricht zu Recht von einem „riskanten Spiel mit Namen" (Mecklenburg 2001, 231). Ein Anlass zur Schlusszeile war die Anwesenheit eines Firmencompagnons von Fontanes Sohn Friedrich namens Cohn beim Geburtstagsfest in Fontanes Wohnzimmer. Dieser konkret situative Bezug wäre freilich den meisten Lesern des Gedichts unbekannt geblieben. Schwerer dürfte es, im Fall seiner Veröffentlichung, für die Rezeption gewogen haben, dass *Cohn* bereits zu den stark antisemitisch stigmatisierten Familiennamen gehörte (wenngleich auch bei diesem Namen, wie bei *Isidor,* die Belastung erst nach der Jahrhundertwende dramatisch anwuchs: Bering 1992, 206–222 und 212–219). Fontane wusste aber um die Konnotation, die der Name schon zu seiner Zeit trug. So hatte er 1888, wenige Jahre vor seinem 75. Geburtstag, dem Anlass zum *Cohn*-Gedicht, wegen eines nonchalanten Namensscherzes über eine „Firma Cohn" in einer seiner Theaterkritiken[19] per Leserbrief den Rüffel eines echten Herrn Cohn einstecken müssen:

19 Fontane hatte in seiner Kritik eines im Opernhaus aufgeführten Einakter-Lustspiels mit dem Titel *Sie weint* über die beiden gänzlich unbekannten Autoren Bauermeister und Silesius gewitzelt, wenn der eine auf das Renommee des anderen rechne, erinnere ihn dies an die „bekannte Wendung [...]: ‚Cohn u. Co. will für Sie bürgen, aber wer bürgt für Cohn u. Co.?'" (Vossische Zeitung, 11. Januar 1888: GBA–Theaterkritik, Bd. 3, 416).

> Sie scheinen nicht zu ahnen, wie schwer es jetzt schon ohnehin ist, Cohn zu heißen; ist man nun aber selbst in der guten Tante Voß […] vor dergleichen Attentaten nicht mehr sicher, dann hört die Gemütlichkeit auf.

Herr Cohn empfahl Fontane für „Ihre nächste Plauderei […] Schulze, das ist ungefährlicher“ (Fontane 1926, 539).

In dem Geburtstagsgedicht schiebt sich der stereotype *Cohn* über den echten Cohn. Die Certifikatorik ist deutlich, wenngleich eben nicht denunziatorisch wie im Falle *Meyerheim*. Sie findet auch in die andere Richtung – märkischer Adel, „Itzenplitze“ – Anwendung, und sie ist zumindest auf der Ebene der Wortwörtlichkeit verbunden mit einem Lob der jüdischen Lesergruppe. Warum sollte Fontane gerade diese Gruppe durch grobschlächtige Namenscertifizierung verspotten wollen? Aus Verbitterung, weil ihm Leser anderer Herkunft lieber gewesen wären? Antworten auf diese Frage bleiben spekulativ. Die bei eiliger Lektüre aus dem heutigen Konnotationskontext heraus zunächst so eindeutig scheinende „Certifizierung“ mit negativer, Juden herabsetzender Tendenz, verunklart sich bei weiteren Lektüren und bei weiterem Nachdenken.

Zum Changieren der Bewertungen im *Cohn*-Gedicht trägt auch die Kennzeichnung der Juden als „prähistorischer Adel“ bei; das ist nicht unbedingt eine subtile Abschätzigkeit gegenüber dem alten Volk Israel. Hier setzt Fontane einen Kontrapunkt zu sich selbst, indem er sein beliebtes ˊThema „Alt und Neu“ invertiert: Juden, die bei ihm so oft als Vertreter eines „Neuen“, manchmal Neumodischen (Isidor Hirschfeld) erscheinen, rücken jetzt als „prähistorischer Adel“ in die Position eines „Alten“, dem gegenüber der „alte“, märkische Adel ziemlich „neu“ aussieht. Anspruchshaltungen, wäre daraus zu folgern, sind immer relativ, und niemand sollte sich in ihnen überheben. Dies hat Fontane in einem kleinen Fragment aus den 1880er Jahren auszuarbeiten versucht, das sich seinerseits aus einem kontrapunktischen „Spiel mit Namen“ speist und daher das *Cohn*-Gedicht flankiert und kommentiert: *Der v. Katte und der v. Katz* (F–Fragmente, Bd. 1, 357–358).[20] Ein märkisch-adeliger Kavallerie-Offizier in Brandenburg an der Havel, von Katte, hat sich gerade noch über die vielen jüdischen Firmenschilder in der Stadt erregt – „J o n a s , H e n o c h , F r e u t h a l […]. ‚Schade, sonst eine feine Stadt‘“ – als er zu Hause erfährt, dass er einen Schwadronführer namens „von Katz“, Bankiersohn aus Frankfurt am Main, bekommen wird. Dessen jüdische Herkunft ist evident, „erst der Vater christlich geworden“. Katte beginnt gegenüber dem anderen zu sticheln, wer wohl der Vornehmere sei, wessen Herkunft die edlere, wobei Katz ihm lapidar bedeutet, dass „unsre große Zeit schon vorbei“ war, weit bevor die Kattes überhaupt ins Licht der Geschichte traten (alle Zitate F–Fragmente, Bd. 1, 357). Kattes anhaltende Beleidigungen gegenüber Katz führen zu einem Duell, in dem Katz verletzt wird. Beide versöhnen sich aber schließlich, und Katte bietet Katz, sollte dieser sterben, seine eigene Gruft an.

20 Dank an Christine Hehle für den Hinweis auf dieses nicht auf Anhieb ins Auge fallende Fragment.

Der „prähistorische" (jüdische) Adel ist in diesem Fragment jedenfalls dem anderen gegenüber keineswegs geringschätzig gezeichnet, und wenn an dieser Szenerie etwas lächerlich ist, dann der Dünkel des sich für „alt" haltenden (märkischen) Adels, der sich zum Maß aller Dinge erklärt, obwohl er es bei Weitem nicht ist. Trotzdem können sich Katte und Katz zuletzt versöhnen; das spricht vielleicht nicht für beide Gruppen an sich, sondern mehr für die Vorzüglichkeit der beiden „Einzelexemplare".[21] Fontane geht auch hier certificatorisch zu Werke: *v. Katte* ist preußenhistorisch eindeutig konnotiert, und *v. Katz* wird explizit als „jüdisch-adeliger", nämlich genealogischer Name (von hebr. *Kohen Zedek*, Priester der Gerechtigkeit; vgl. F–Fragmente, Bd. 2, 260) eingeführt. Doch beide werden in ihrer „Certifikatorik" auch gebrochen, indem sie – wie *Cohn* im Gedicht – sowohl auf bestimmte soziale Gruppen als auch auf individuelle (Fontanes Geburtstagsgast Cohn) und hervorragende (v. Katz) Vertreter dieser Gruppen verweisen.[22]

3.

So lässt sich für Fontanes Umgang mit jüdischen Namen folgende Faustformel formulieren: je preziosahafter, umso vielschichtiger, uneindeutiger, diskursiver, je certificatorischer, desto mehr ins Stereotype spielend, aber nicht notwendigerweise denunziatorisch, judenfeindlich oder gar antisemitisch (dies eigentlich nur in einem Fall, *Meyerheim*). Tendenziell dominiert die Preziosaqualität bei Figuren, die selbst nicht mehr jüdisch sind, aber einen jüdischen Herkunftshintergrund haben, während in der Benennung noch „wirklicher" Juden die Certificatsqualität vorherrscht; ein Name vom Typus Hugo Berner rangiert in einem Zwischenbereich, in dem sich beide Qualitäten fast neutralisieren.

Das *rein* ‚Certificatorische', also die problematischste Variante, kommt in dem durch Veröffentlichung vom Autor ‚approbierten' erzählerischen Werk kaum, vielleicht gar nicht vor. Die wenigen Fälle finden sich in der Gedichtform, die ohnehin mehr zur Certifikatorik tendiert, blieben aber zu Lebzeiten unveröffentlicht (*Meyerheim*) bzw. werden ihrerseits kontrapunktisch gegentariert (*Cohn*); auch in Briefen taucht die ‚reine Certifikatorik' auf,[23] manchmal als ‚praktische', von Fontane geübte Technik, wenn er z. B. in den Gästelisten der Kurhotels die jüdischen Gäste allein anhand ihrer

21 ‚Gruppe' und ‚Einzelexemplar' sind Kategorien, die Fontane immer zu unterscheiden weiß; vgl. mit Blick auf den märkischen Adel das Schlusswort zu *Spreeland* (GBA–Wanderungen, Bd. 4, 437–447); außerdem an Friedlaender, 14. Mai 1894 (FFried2, 344–348, hier 344–345).

22 *Katz* ist gemäß Bering (1992, 216) deutlich weniger antisemitisch konnotiert als *Cohn*, erscheint in der Tabelle erst auf Platz 30.

23 Z. B. an Friedlaender, 9. April 1886: „in Breslau giebt es Itzige aber nicht Itzenplitze" (FFried2, 48). *Itzig* hat gemäß Bering (1992, 212) einen hohen Stigmatisierungsgrad (Platz 4).

Namen identifiziert oder zu identifizieren wähnt (z. B. an Martha, 21. August 1893, HFA,IV, Bd. 4, 278–280), wiederum aber unter dem Schutz des Privaten.

Die vielstimmige Ausdifferenziertheit des erzählerischen Werks spiegelt sich auch im Umgang Fontanes mit jüdischen Namen. Sie dienen bestimmt dazu, „subtextuell“ etwas zu vermitteln, aber freilich sehr viel Komplexeres als subkutanen Antisemitismus. Fontanes Operationen mit jüdischen Namen funktionieren genauso wie diejenigen mit nichtjüdischen Namen auch und stehen insofern nicht für eine „Sonderbehandlung“ seines jüdischen Personals. Anhand von *Dubslav*, *Melusine* und *Adelheid* hat Hans Blumenberg das genuin Fontane'sche dabei gültig herauspräpariert:

> Die Namen enthalten ein Motivpotential für das, was unter ihrer Ägide herankommt – aber wo es am dicksten aufgetragen ist, macht Fontane etwas, was ihm die Ästhetik erst im folgenden Jahrhundert vorgeschrieben hätte: Er durchbricht den ‚Erwartungshorizont‘ seines ‚impliziten Lesers‘. (Blumenberg 1998, 9)

Literatur

Aschenbrenner, Dieter: „In der Mark ist alles Geldfrage“. Altpreußische Tugenden und neuer Reichtum in Fontanes realer und fiktiver Welt. In: Jahrbuch für brandenburgische Landesgeschichte 54 (2003), S. 171–184.

Behrend, Fritz: Theodor Fontane. Zu seinem Leben und Schaffen. Berlin: De Gruyter 1933.

Bering, Dietz: Der Name als Stigma. Antisemitismus im deutschen Alltag 1812–1933. Stuttgart: Klett-Cotta 1988. Neuaufl. 1992.

Blumenberg, Hans: Gerade noch Klassiker. Glossen zu Fontane. München, Wien: Hanser 1998.

Böschenstein, Renate: Caecilia Hexel und Adam Krippenstapel. Beobachtungen zu Fontanes Namengebung. In: FBl. 62 (1996), S. 31–57.

Brechenmacher, Thomas: Zwischen Assimilation und jüdischer Renaissance. Orientierungen der Berliner Juden zwischen 1860 und 1938. In: Ders. (Hrsg.): Identität und Erinnerung. Schlüsselthemen deutsch-jüdischer Geschichte und Gegenwart. München: Olzog 2009, S. 57–89.

Delf von Wolzogen, Hanna/Nürnberger, Helmuth (Hrsg.): Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts, Bd. 1: Der Preuße. Die Juden. Das Nationale. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000.

Demetz, Peter: Formen des Realismus: Theodor Fontane. Kritische Untersuchungen [München: Hanser 1964]. Taschenbuchausgabe. Frankfurt a.M., Berlin, Wien: Ullstein 1973 [hier S. 169–178 über Fontanes Kunst der Namen].

Ehlich, Konrad (Hrsg.): Fontane und die Fremde. Fontane und Europa. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002.

Ertl, Wolfgang: Die Personennamen in den Romanen Fontanes. In: FBl. 34 (1982), S. 204–214.

Fleischer, Michael: „Kommen Sie, Cohn.“ Fontane und die „Judenfrage“. Berlin: [Selbstverlag] 1998.

Fontane, Friedrich: Theodor Fontane und die Judenfrage. In: Der Ruppiner Stürmer, Nr. 157, 8. Juli 1933 (3. Beilage). [Faksimile in Fleischer 1998, S. 322].

Fontane, Theodor: Plaudereien über Theater. Erster Band: Das Königliche Schauspielhaus zu Berlin. Neue, vermehrte Ausgabe. Besorgt von seinen Söhnen Theodor und Friedrich. Berlin: Grote 1926.

Horch, Hans Otto: Von Cohn zu Isidor. Jüdische Namen und antijüdische Namenspolemik bei Theodor Fontane. In: Hanna Delf von Wolzogen, Helmuth Nürnberger (Hrsg.): Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts, Bd. 1: Der Preuße. Die Juden. Das Nationale. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 169–181.

Horch, Hans Otto: Theodor Fontane, die Juden und der Antisemitismus. In: F-Handbuch1, S. 281–305. (Horch 2000)

Krobb, Florian: Die schöne Jüdin. Jüdische Frauengestalten in der deutschsprachigen Erzählliteratur vom 17. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg. Tübingen: Niemeyer 1993.

Krobb, Florian: Streiflichter zur deutsch-jüdischen Literaturgeschichte. Selbstbild – Fremdbild – Dialog. Hildesheim: Olms 2018.

Mecklenburg, Norbert: Riskantes Spiel mit Namen. Fontanes „Cohn-Gedicht". In: Helmut Scheuer (Hrsg.): Theodor Fontane. Gedichte und Interpretationen. Stuttgart: Reclam 2001, S. 230–245.

Mecklenburg, Norbert: „Alle Portugiesen sind eigentlich Juden …" Zur Logik und Poetik der Präsentation von Fremden bei Fontane. In: Konrad Ehlich (Hrsg.): Fontane und die Fremde. Fontane und Europa. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 88–102.

Mecklenburg, Norbert: Theodor Fontane. Realismus, Redevielfalt, Ressentiment. Stuttgart: Metzler 2018 [erweiterte Neuausgabe von Ders.: Theodor Fontane. Romankunst der Vielstimmigkeit. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998].

Mecklenburg, Norbert: Der Meyerheim, Tiergartenjuden, Kommerzienrat Seligmann und die dritte Konfession. Antisemitische Impulse in literarischen Werken Theodor Fontanes. In: literaturkritik.de, Nr. 12, Dezember 2019. URL: https://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=26266 (Stand: 15. Dezember 2021).

Meyer, Paul: Erinnerungen an Theodor Fontane [1936]. In: Wolfgang Rasch, Christine Hehle (Hrsg.): „Erschrecken Sie nicht, ich bin es selbst". Erinnerungen an Theodor Fontane. Berlin: Aufbau 2003, S. 232–251.

Müller-Seidel, Walter: Fremde Herkunft. Zu Fontanes erzähltem Personal und zu Problemen heutiger Antisemitismusforschung. In: Konrad Ehlich (Hrsg.): Fontane und die Fremde. Fontane und Europa. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 120–156.

Remak, H.H.: Fontane und der jüdische Kultureinfluß in Deutschland: Symbiose und Kontrabiose. In: Hanna Delf von Wolzogen, Helmuth Nürnberger (Hrsg.): Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts, Bd. 1: Der Preuße. Die Juden. Das Nationale. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 183–195.

Schillemeit, Jost: Judentum und Gesellschaft als Thema Fontanes. In: Braunschweigische Wissenschaftliche Gesellschaft. Jahrbuch 1988, S. 29–44.

Schürmann, Uwe: Neuruppin. In: Irene A. Diekmann (Hrsg.): Jüdisches Brandenburg. Geschichte und Gegenwart. Berlin: Verlag für Berlin und Brandenburg 2008, S. 219–245.

Wolffsohn, Michael/Brechenmacher, Thomas: Die Deutschen und ihre Vornamen. 200 Jahre Politik und öffentliche Meinung. München, Zürich: Diana-Verlag 1999.

Wolffsohn, Michael/Brechenmacher, Thomas: Deutschland, jüdisch Heimatland. Eine Geschichte der deutschen Juden vom Kaiserreich bis zur Gegenwart. München: Piper 2008.

Isabelle Stauffer

Resonanzräume für Begehren und Körperlichkeit

Mediale Funktionen von bildender Kunst und Musik in Fontanes Romanen *L'Adultera* und *Cécile*

„Die Kunst ist eine Vermittlerin des Unaussprechlichen", schreibt Johann Wolfgang Goethe 1827 in seiner Zeitschrift *Über Kunst und Alterthum* (1816–1832) (Goethe 1827, 46). Unaussprechlich ist in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts alles, was auch schon nur im Entferntesten mit Sexualität zu tun hatte. Deshalb sprach man in der Gegenwart von Damen auch nicht von Hosen, sondern von den „Unaussprechlichen" (vgl. Grawe 1998, 140). Für Theodor Fontane sind alle erwähnten Elemente von Belang: Die Kunst, in Form von Kritiken, Beschreibungen oder Bilder- und Musikgesprächen in seinen Romanen, die zu seiner Zeit tabuisierte Sexualität und Goethes Werke als Vor- und Gegenbilder zu seinen Romanen (vgl. Gerrekens 1991, 303–307). Während die Forschung Fontane einhellig eine große Neigung und zunehmend auch Sensibilität für bildende Kunst attestiert, wurde hinsichtlich seiner Haltung zur Musik von Gleichgültigkeit, wenn nicht gar Abneigung gesprochen.[1] Gut erforscht ist Fontanes ambivalentes und kritisches Verhältnis zur Musik und Person Richard Wagners, das zum Teil als Beweis für Fontanes Musikbanausentum herhalten musste (vgl. Kerekes 1988).[2] Dagegen konnte Jean H. Leventhal zeigen, dass Fontane persönlichen Kontakt zu führenden Musikern und Sängern seiner Zeit hatte, als Theaterkritiker im Königlichen Schauspielhaus Aufführungen mit musikalischer Begleitung rezensierte, sich in Schriften, Briefen und Kritiken durchaus differenziert und auch positiv über Musik äußerte, und in seinen Romanen verschiedene Aspekte des zeitgenössischen Musiklebens wiedergab (vgl. Leventhal 1995, 11–27).

1 Zu Fontane als Kunstliebhaber und Kunstkritiker und zur bildenden Kunst als zentrales Element in vielen seiner Romane vgl. Schuster 1998, 11; Reuter 1968; Schwan 1985; Jung 1990, 197–198 und Jung 1991, 1. Zur ablehnenden Haltung der Musik gegenüber vgl. Reuter 1968, 328 und Borchmeyer 1982, 317.

2 Hans Otto Horch spricht davon, dass Fontane „der Bereich der Musik […] weitgehend verschlossen" blieb, und von „einer Mischung von Distanz und Neugier" dem „Phänomen des Wagnerismus" gegenüber. Fontane spreche sich aber nicht „eindeutig gegen Wagner" aus. Er verteidige Wagner, wo er ihn undogmatisch, und kritisiere ihn, wo er ihn dogmatisch finde (vgl. Horch 1991, 34, 39, 47, 50). Dieter Borchmeyer spricht von Fontanes „differenzierter Wagner-Kritik" (vgl. Borchmeyer 1998, 236). Bei Hans Rudolf Vaget ist Fontane ein „Pionier des literarischen Wagnerismus" und sein Verhältnis zu Wagner „ambivalent", auch er bezeichnet Fontane als „unmusikalisch" (Vaget 1998, 257–258, 262). Von kritischer Wagner-Rezeption spricht Rüland 1985, 405.

https://doi.org/10.1515/9783110733235-022

Fragt man nach den medialen Funktionen von bildender Kunst und Musik in Fontanes Erzähltexten *L'Adultera* und *Cécile* – so möchte ich zeigen –, eröffnen sich neue Perspektiven. Fontanes Erzähltexte sind in der heutigen Sicht nicht gerade für gewagte sexuelle Darstellungen, die für sozialen Sprengstoff sorgen, bekannt (vgl. Grawe 1998, 138). Liebesszenen finden „wie immer bei Fontane in einer Leerzeile statt" (Graevenitz 2014, 379). Dennoch operiert der Autor für das ausgehende 19. Jahrhundert am Rande des Sagbaren und Darstellbaren (Grawe 1998, 144). Dies machen Rezensionen aus zeitgenössischen Zeitungen und Publikationsabsagen von Zeitschriften deutlich, die gegen *L'Adultera* „im Namen der öffentlichen Moral" Vorwürfe erheben, *Cécile* wegen des „etwas heikle[n] Thema[s]" ablehnen und *Irrungen, Wirrungen* als „gräßliche Hurengeschichte" bezeichnen (Grawe 2000, 576–577; Grawe 1998, 139, 157).

Die Körperlichkeit und das daraus resultierende soziale Störfeld lassen sich jedoch nicht auf Fontanes Kunst der Causerie beschränken, sondern werden erst im intermedialen Gefüge in vollem Umfang wieder präsent. Wie die bildende Kunst und die Musik zur körperlichen und sozialen Unruhestiftung beitragen, untersuche ich an ausgewählten Stellen zweier Erzähltexte Theodor Fontanes: *L'Adultera* (1880/1882) und *Cécile* (1886/1887). Diese beiden Erzähltexte sind auf mehreren Ebenen vergleichbar: Erstens kommt in ihnen der Malerei und der Musik ein annähernd gleiches Gewicht zu, zweitens handelt es sich um Berliner Gesellschaftsromane und drittens bieten sich die Frauenfiguren in ihnen zum Vergleich an.[3] In meiner Untersuchung werde ich nicht nur auf Ekphrasis und Musikbeschreibung eingehen, sondern auch auf Ikonologie und Bildwissenschaft, musikästhetische und -philosophische Überlegungen sowie – für Fontane besonders wichtig – die soziale Dimension der Kunst. Hierzu erschließe ich auch bisher unberücksichtigte Werke der bildenden Kunst und der Musiktheorie.

1 *L'Adultera*: Madonna und Venus, Wagner und romantische Lieder

Das titelgebende Gemälde von Theodor Fontanes Roman *L'Adultera* (1880/1882) ist eine Kopie des Gemäldes *Christus und die Ehebrecherin* (vor 1650), das damals Tintoretto zugeschrieben wurde und heute auf einen Künstler aus seinem Umkreis, wie Hans Rottenhammer oder Domenico Tintoretto, zurückgeführt wird (vgl. Pallucchini und Rossi 1982, 255).

---

3 Winfried Jung sieht *Cécile* als Fortsetzung der mit *L'Adultera* begonnenen Reihe von Fontanes Gesellschaftsromanen (Jung 1990, 198). Walter Müller-Seidel behandelt die beiden in seinem Kapitel „Frauenporträts" (vgl. Müller-Seidel 1975, 152–196).



Abb. 1: Hans Rottenhammer: Cristo e l'adultera (vor 1650).

Das Gemälde spielt schon zu Beginn des Romans eine entscheidende Rolle. Der Kommerzienrat Ezechiel van der Straaten präsentiert es seiner Ehefrau Melanie und verrät ihr seinen Plan, es in seinem Wohn- und Arbeitszimmer aufzuhängen. Sie ist pikiert darüber, dass er ohne jeden Anlass ihre ihm bis dato gehaltene Treue so in Frage stellen will, und dies auch noch öffentlich. Entsprechend bezeichnet Melanie das Gemälde als „gefährliches Bild" (GBA–Erz. Werk, Bd. 4, 12) und gibt zu bedenken, dass es „den Witz herausfordern [wird] und die Bosheit" (GBA–Erz. Werk, Bd. 4, 13); sie höre schon ihre Freunde lästern, „vielleicht auf Deine Kosten und gewiß auf meine." (GBA–Erz. Werk, Bd. 4, 13) Zugleich nimmt sie die Provokation auf und spielt sie zurück, indem sie sagt: „[E]s liegt so was Ermuthigendes darin." (GBA–Erz. Werk, Bd. 4, 12) Die dargestellte Ehebrecherin könne in ihrem Herzen nicht daran glauben, dass sie schlecht sei. Es sei so viel Unschuld in ihrer Schuld.[4] Dann fragt Melanie ihren Mann, was er gegen sie habe und warum er glaube, dass ihn der Ehebruch als ein vorbestimmtes Familienschicksal ereilen werde.[5] Darauf antwortet er, er möchte das Bild „vor Augen haben, so als Memento mori" (GBA–Erz. Werk, Bd. 4, 14). Während das Paket mit dem Bild geliefert wurde, hatte Melanie aus dem Fenster gesehen und den mit der Anlieferung beschäftigten Rollkutscher als Wieland den Schmied, eine Gestalt aus einer germanischen Heldensage, bewundert.

Van der Straaten hatte das sofort dazu benutzt, sich über den von Melanie verehrten Richard Wagner lustig zu machen, der sich in seinem Aufsatz *Das Kunstwerk der Zukunft* (1850) ebenfalls mit diesem Sagenstoff beschäftigt hatte (vgl. Jung 1991, 125). Durch diese Exposition wird die grundlegende Konstellation sogleich einsehbar, dass sich das „Van der Straaten'sche Haus [...] in bilderschwärmende Montecchi und

4 Winfried Jung meinte, die ambivalente Deutung des Gemäldes durch Melanie gründe auf Jacob Burckhardts Deutung, dass die Ehebrecherin Christus nicht respektiere (vgl. Jung 1991, 65).
5 Zu aggressivem Verhalten Van der Straatens gegenüber Melanie vgl. Mende 1980, 192–193. Mende sieht den Grund von Van der Straatens Aggressivität darin, dass die Ehe sexuell nicht erfüllend sei (vgl. Mende 1980, 192–194).

musikschwärmende Capuletti theilt. [...] Doch mit untragischem Ausgang" (GBA–Erz. Werk, Bd. 4, 55), – wie Melanie später zu ihrem künftigen Geliebten und zweiten Ehemann Ebenezer Rubehn sagen wird.

Malerei und Musik erweisen sich somit auf der Figurenebene als gegenläufige Kräfte. Beim einem Abendessen mit Freunden und Verwandten, das in der zum Speisesaal umfunktionierten Gemäldegalerie stattfindet, folgt das nächste Bilder- versus Musikgespräch.

Der protestantische und unreligiöse Van der Straaten hält dort ein Plädoyer für die „warme[n] Madonnen" (GBA–Erz. Werk, Bd. 4, 32) des spanischen Barockmalers Bartolomé Esteban Murillo (1617–1682).[6]



Abb. 2: Bartolomé Esteban Murillo: La Inmaculada del Escorial (1660–1665).

6 Murillo gilt als Meister in der Darstellung der unbefleckten Empfängnis (vgl. Jung 1991, 106).

Diese berauschen ihn „als ob es elfer Rheinwein wäre“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 4, 32). Van der Straaten fährt fort:

> „[...] Und zu diesen glühenden und sprühenden zähl' ich all diese spanischen Immaculatas und Concepciones, wo die Mutter Gottes auf einer Mondsichel steht, und um ihr dunkles Gewand her leuchten goldene Wolken und Engelsköpfe. [...] Und so blickt sie brünstig oder sagen wir lieber inbrünstig gen Himmel, als wolle die Seele flügge werden in einem Brütofen von Heiligkeit.“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 4, 32)

Van der Straatens Ekphrasis betont die erotische Dimension religiöser Kunst, wie man sie etwa von Gian Lorenzo Berninis Skulpturengruppe *Die Ekstase der heiligen Teresa* (1647/52) kennt.[7]

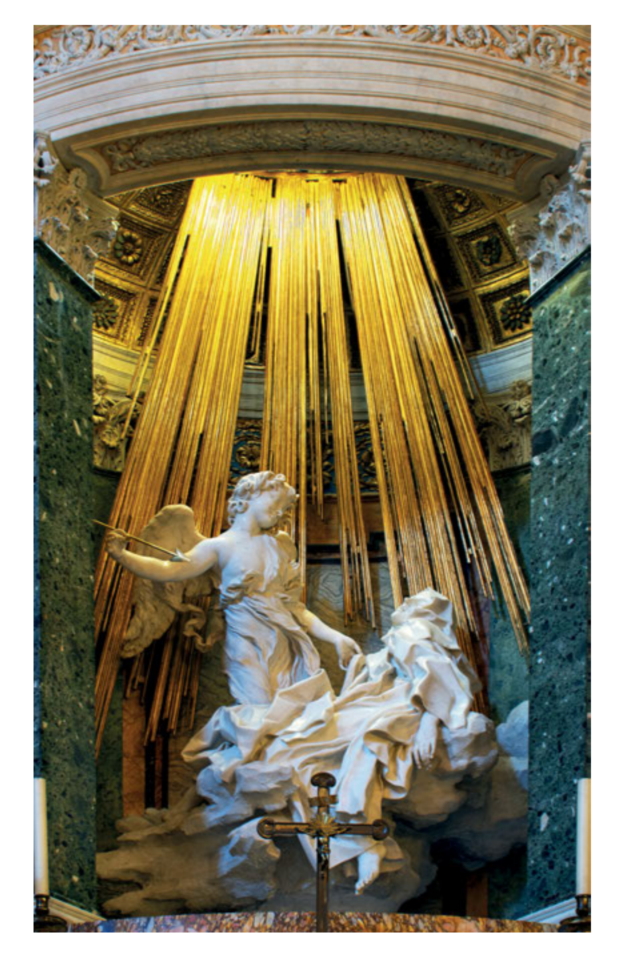


Abb. 3: Gian Lorenzo Bernini: Die Ekstase der heiligen Teresa (1647/52).

7 Darum nennt Wegmann Van der Straaten einen „Anzüglichkeitsvirtuosen“ (Wegmann 2019, 241).

Damit es durch die erotischen Anspielungen Van der Straatens nicht zur gesellschaftlichen ‚Katastrophe' kommt, versuchen Melanie und ihre Schwester „von dem heiklen Murillo-Thema loszukommen" (GBA–Erz. Werk, Bd. 4, 33).[8] Um von Murillo abzulenken, schlägt Melanie die Madonnen von Tizian (1477–1576) als vorbildlich vor, die eine „wohlthuend gemäßigte Temperatur" (GBA–Erz. Werk, Bd. 4, 33) haben.

Das berühmteste Beispiel einer Tizian'schen Madonna ist die *Assunta* (1515–1518), von der auch Fontane sehr begeistert war.[9]



Abb. 4: Tizian: Assunta (1515–1518).

8 Grawe bezeichnet das epochale sittliche Selbstverständnis der Zeit als viktorianisch (vgl. Grawe 1998, 140). Zur Repression von Sexualität im Wilhelminismus (vgl. auch Mende 1980, 196 und Neuhaus 2001, 172–173).

9 Von ihr ist Fontanes auf seiner Venedig-Reise 1874 rückhaltlos begeistert (vgl. Engel 2015, 186 und Böschenstein 2006, 18). Alternativ gäbe es noch Tizians Pesaro-Madonna (1519–1526), vgl. Engel 2015, 185. Christoph Wegmann (2019, 241) erwähnt als Beispiel für die „temperierte[n]" Madonnen Tizians *Maria mit Kind* (1512).

Sie blickt ebenfalls nach oben und um sie herum schweben auch goldene Wolken und Engelchen. Ihr Haar ist jedoch züchtig von ihrem Gewand bedeckt und sie blickt eher hoffnungsfroh und gottergeben als brünstig. Zudem wird sie von der Apostelgruppe unten und von Gottvater mit Engeln oben an ihr gerahmt, was eine dekontextualisierende, erotisierende Lesart erschwert.[10] Van der Straaten kontert damit, dass Tizian sich nicht auf Madonnen verstehe, sondern nur auf „Frau Venus":

> „Das ist seine Sache. Fleisch, Fleisch. Und immer lauert irgendwo der kleine liebe Bogenschütze. [...] [F]ür den Einzel-Amor bin ich, und ganz besonders für den des Tizianischen rothen Ruhebetts mit zurückgezogener grüner Damastgardine. Ja, meine Herrschaften, da gehört er hin, und immer ist er wieder reizend, ob er ihr zu Häupten oder zu Füßen sitzt, ob er hinter dem Bett oder der Gardine hervorkuckt, ob er seinen Bogen eben gespannt oder eben abgeschossen hat. [...] Und diese ruhende linke Hand mit dem ewigen Spitzentaschentuch. O, superbe. [...]" (GBA–Erz. Werk, Bd. 4, 34)

Ein solches rotes Ruhebett, ein Spitzentaschentuch und ein Amor finden sich auf Tizians Gemälde *Venus mit dem Orgelspieler* (1550).[11]



Abb. 5: Tizian: Venus mit dem Orgelspieler (1550).

10 Das zentrale Merkmal der Tizian'schen Madonnen sei ihre Distanz zum Betrachter (vgl. Jung 1991, 109).

11 Davon gibt es auch eine Variante *Venus mit dem Lautenspieler* (1560). Die zurückgezogene grüne Damastgardine findet sich auf dem Bild *Venus von Urbino* (1538).

Van der Straatens Übergang von der bekleideten Madonna, deren Erotik nur in ihrer Haltung, ihrem Blick und Gesichtsausdruck sowie den ‚glühenden' Hintergründen gelegen hatte, zur nackten Venus auf dem Ruhebett mit einem Spitzentaschentuch, das nichts verhüllt, sondern das Verhüllen nur andeutet, bedeutet eine Steigerung des erotischen Themas. Zudem weist der Orgelspieler auf die erotische Dimension der Musik voraus, die in diesem Gespräch noch Thema sein wird. Mit seinen Ausführungen zu Madonnen- und Venusdarstellungen zeigt sich Van der Straaten als Kenner und Genießer weiblicher Erotik und Körper, der sich weiterhin benimmt, als wenn er eine „Junggesellen-Wirthschaft" (GBA–Erz. Werk, Bd. 4, 43) führen würde.[12]

Als Melanie jedoch diese Bilder als „unheimlich" bezeichnet und meint, sie finde „etwas Behexendes darin" (GBA–Erz. Werk, Bd. 4, 34), kritisiert ihr Mann ihre Vorliebe für Wagner als heuchlerisch. Denn Wagner sei „ein Behexer wie es nur je einen gegeben hat", ein „Tannhäuser und Venusberg-Mann" (GBA–Erz. Werk, Bd. 4, 35–36), was sich schlecht mit Reinheit und Keuschheit vertrage.

Damit spielt er auf Wagners gleichnamige Oper an, in der Tannhäuser die Liebe der Venus im Hörselberg genossen hat. Wagner war beim Bürgertum des 19. Jahrhunderts eine Chiffre für das Erotische und die Leidenschaft; sexuelle Erlebnisse und die Musik Wagners sind in zahlreichen Texten der Zeit aufs Engste verschränkt (vgl. Schröder 1999, 90). Seine Musik ermöglicht es somit, „beim Leser einen Subtext der Sexualität zu eröffnen" (Schröder 1999, 92). Van der Straaten spricht diese der Sprache gegenüber erweiterte Lizenz der Musik direkt aus, wenn er sagt: „in […] Musik darf man alles sagen" (GBA–Erz. Werk, Bd. 4, 72). Malerei wie auch Musik eröffnen in Fontanes Romanen Resonanzräume für Sexuelles. Solche Resonanzräume benennen zu dürfen, gilt jedoch im Rahmen bürgerlicher Kunstrezeption nicht in gleichem Maße für Männer und Frauen. Gemäß dem bürgerlichen Moralkodex dürfen Frauen nicht alles sagen und sollen überdies die Männer in den Schranken der Schicklichkeit halten (vgl. Grawe 1998, 144).[13] Insofern ist nicht Melanie diejenige, die mit zweierlei Maß misst (vgl. GBA–Erz. Werk, Bd. 4, 35) – wie Van der Straaten ihr vorwirft –, sondern die bürgerliche Doppelmoral.

Wagners Musik spielt zudem eine zentrale Rolle für das Verhältnis von Rubehn und Melanie. Bei ihrer ersten Begegnung hört Rubehn das „Musikfräulein" Anastasia *Wotans Abschied* aus Wagners Oper *Die Walküre* (1870) spielen und offenbart sich

12 Zu Van der Straaten als „Fachmann" für weibliche Erotik vgl. auch Wegmann 2019, 243. Mit der „Junggesellen-Wirthschaft" steht er nicht allein: Viele „Ehemänner, die in Rücksicht auf ihre Karriere selten vor dem 35. Lebensjahr heiraten konnten, hatten ihre ‚Leidenschaft' in den zahlreichen Bordellen oder mit einigen Mätressen befriedigt und betrachteten die Ehe nur als Aushängeschild, ohne von ihren durch Gewohnheit vergröberten Junggesellenmanieren abzustehen" (Hamann und Hermand 1972, 99). Der historische Ravené hat seine Junggesellengewohnheiten auch nicht abgelegt und im Keller seines Hauses Schauspielerinnen empfangen (vgl. Mende 1980, 207).

13 In Löbbeckes Kaffeehaus untergräbt Van der Straaten durch seine öffentliche Ausbreitung ehelicher Intimitäten die Respektabilität seiner Frau noch weitergehend (vgl. Grawe 1998, 154).

durch sein Entzücken als Wagner-Anhänger.[14] Daraufhin stilisiert er Melanie als Venus, indem er ihren Garten als „Zaubergarten“ und ihre Veranda als „Insel Cypern“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 4, 54) bezeichnet.[15] Ihre gemeinsame Lieblingsoper ist jedoch nicht *Tannhäuser* (1845), sondern *Die Meistersinger von Nürnberg* (1868), worin es um die Erneuerung der Kunst geht und das junge Paar zueinander findet, während der an Jahren zu alte Verehrer verzichtet (vgl. Jung 1991, 142). In den folgenden Wochen singen und spielen Melanie und Rubehn häufig Stücke aus Wagner-Opern.

Bei einem Ausflug nach Treptow und Stralow werden anstelle von Wagner Lieder gesungen, von denen zwei – nämlich „O säh ich auf der Haide dort“ und „Schön-Rothtraut“ – das Paar Melanie und Rubehn weiter begleiten.[16] Im zweiten Teil des Romans dominiert nicht mehr Wagners Musik, sondern es sind Kunstlieder, Kirchenlieder und Volkslieder (vgl. Leventhal 1995, 46–60). Zudem verändert sich die Funktion der Musik: von der Entfachung und Befeuerung der Liebe, hin zur Beteuerung von Schutz gegenüber Widrigkeiten, Verschwiegenheit und Treue (vgl. auch Leventhal 1995, 47, 50). Die Musik trägt – nachdem das Bankhaus von Rubehns Vater Konkurs gemacht hat – zur finanziellen Basis für ein neues gemeinsames Leben bei: Ihre „Kenntniß des Französischen und beinahe mehr noch ihr glänzendes musikalisches, auch nach der technischen Seite hin vollkommen ausgebildetes Talent“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 4, 157–158) ermöglichen es Melanie, als private Französisch- und Musiklehrerin zu arbeiten.[17]

Am Ende des Romans kommt das titelgebende Gemälde nochmals vor. Van der Straaten hat nicht nur die Scheidung akzeptiert, sondern auch Melanies neue, glückliche Ehe. Bei einem Spaziergang sieht er zufällig Melanies und Rubehns Töchterchen. Darauf sendet er ihnen zu Weihnachten einen Julklapp, ein verpacktes scherzhaftes Weihnachtsgeschenk. Darin, in einem Apfel verborgen, ist ein Medaillon mit einer Miniatur des Tintoretto-Bildes enthalten. Rubehn bemerkt gelassen die Selbstherrlichkeit von Van der Straatens Geste und macht deutlich, dass er stolz auf Melanie ist. Da das Bildchen überdies nur noch eine winzige Kopie von Van der Straatens Tintoretto-Kopie ist, ist es auch schon rein medial in seiner Mahnfunktion geschrumpft und verwässert.

---

14 Fontane hat zum Zeitpunkt der Abfassung von *L'Adultera* den Text von Wagners *Walküre* noch nicht gekannt (vgl. Jung 1991, 128).

15 Vgl. Jung 1991, 130, 158, 220; Eilert 1978, 499–500; Horch 1991, 56.

16 „Oh säh' ich auf der Heide dort“ von Robert Burns, Übersetzung aus dem Englischen von Ferdinand Freiligrath, Vertonung entweder von Robert Franz oder von Felix Mendelssohn. „Schön-Rothraut“, Text von Eduard Mörike, Vertonung von Robert Schumann. Beide Lieder sind im *Deutschen Dichter-Album* enthalten, das Fontane 1852 herausgegeben hat (vgl. Leventhal 1995, 46).

17 Mit Melanies Berufstätigkeit weicht Fontane vom zugrundeliegenden historischen Fall Ravené ab (vgl. Mende 1980, 203). Als Sprach- und Musiklehrerin zu arbeiten, war eine der wenigen Berufsmöglichkeiten für Frauen überhaupt (vgl. Mende 1980, 203; Eilert 1978, 517).

2 *Cécile*: Rosa Bonheur, Porträts und die Präraffaeliten

Die Malerei ist in Fontanes Roman *Cécile* dreifach präsent: erstens durch die Figur der Tiermalerin Rosa Hexel, zweitens durch Frauenporträts und drittens durch Szenen, die präraffaelitischen Gemälden gleichen. Rosa Hexel sagt über sich: „Eine Dame soll Blumenmalerin sein, aber nicht Thiermalerin. So fordert es die Welt, der Anstand, die Sitte. Thiermalerin ist an der Grenze des Unerlaubten. Es giebt da so viele intrikate Dinge." (GBA-Erz. Werk, Bd. 9, 28–29) Das Verfängliche am Tiermalen sind aus der Sicht der bürgerlichen Gesellschaft das Animalische, die Körperlichkeit und Sexualität der Tiere. Diesem Konventionsbruch entsprechend wird Rosa als ungewöhnlich unbefangen, ohne weiblichen Charme und emanzipiert geschildert. Mit dieser Figur wird auf die berühmte französische Malerin Rosa Bonheur (1822–1899) angespielt (vgl. GBA–Erz. Werk, Bd. 9, 39), die Tiermalerin, emanzipiert und homosexuell war.

Zum zweiten präsentiert sich die Malerei in *Cécile* durch Porträts.[18] Eine Porträtgalerie adeliger Stiftsdamen im Quedlinburger Schloss betrachten Cécile, ihr Mann St. Arnaud, ihr Verehrer Gordon und Rosa bei einem Ausflug. Auf zwei Bildnisse wird näher eingegangen.

Das erste Bildnis ist dasjenige der letzten Fürstäbtissin, der schwedischen Prinzessin Sophie Albertine (1753–1829).

Abb. 6: Unbekannter Meister: Porträt der Sophie Albertine von Schweden (um 1790).

18 Fontane hatte eine Vorliebe für Porträts (vgl. Jung 1991, 35).

Dessen Beschreibung macht deutlich, dass ihr Seelsorger auch ihr Liebhaber gewesen und aufgrund der hohen Beanspruchung „in seinen besten Jahren an der Auszehrung“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 9, 52) gestorben ist. Das zweite Bildnis ist dasjenige der Pröbstin und Gräfin Aurora von Königsmark (1668–1728) (vgl. GBA–Erz. Werk, Bd. 9, 53), einer schwedischen Adeligen, die auch Mätresse Augusts des Starken von Sachsen (1670–1733) gewesen war.[19]



Abb. 7: Porträt einer Dame (Maria Aurora von Königsmarck) im Jagdkostüm (1700).

Diese Porträts bringen Gordon dazu, über Mätressenbildnisse im Allgemeinen zu schmähen. Diese seien erstens aus einer ‚sündigen' Situation entstanden und zweitens in ihrer Funktion, dass die Fürsten durch die Bildnisse ihre Schönheiten „auch noch in effigie genießen“ können, gleich nochmals „ein Verstoß gegen Geschmack und gute Sitte“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 9, 54). Cécile, selbst einstige Fürstenmätresse auf Schloss Cyrillenort, erleidet angesichts von Gordons ‚Tugendausbruch' einen nervösen Anfall. Rosa hingegen kritisiert die bürgerliche Doppelmoral in Gordons Tugendpredigt: „‚Ei, wie tugendhaft Sie sind,' lachte Rosa. ‚Doch Sie täuschen mich nicht, Herr von

19 Zu Aurora von Königsmarck vgl. Krauss-Meyl 2015.

Gordon. Es ist ein alter Satz, je mehr Don Juan, je mehr Torquemada.'" (GBA–Erz. Werk, Bd. 9, 54) Tomás de Torquemada (1420–1498) war der erste Großinquisitor Spaniens (Lexikon für Theologie und Kirche 2000, Bd. 9, 1537). Mit ihrer Bemerkung weist Rosa darauf hin, dass aufgrund der bürgerlichen Doppelmoral Männer die Rollen des Verführers und des Tugendrichters gleichzeitig einnehmen können.[20]

Als Gordon abreisen muss, fühlt er sich durch Cécile an ein weiteres Porträt erinnert, nämlich dasjenige einer Königin, der Ehebruch und Mitwisserschaft am Mord ihres Mannes nachgesagt wurden, Maria Stuart (vgl. auch Jung 1990, 206).



Abb. 8: Federico Zuccari: Mary Queen of Scots (1575).

20 Dies ist nicht seine einzige Tugendpredigt. Cornelie Ueding vermutet, dass Gordon seiner Tugendpredigten selbst am meisten bedarf und sie auf ihn zurückfallen (vgl. Ueding 1970, 224). Gerhard Friedrich (1970, 543) bezeichnet Gordons Reden von Moral als heuchlerisch und verlogen.

Über dieses Porträt von Maria Stuart, das er in Großbritannien gesehen hat, reflektiert Gordon wie folgt: „Etwas Katholisches, etwas Gluth und Frömmigkeit, und etwas Schuldbewußtsein. Und zugleich ein Etwas im Blick, wie wenn die Schuld noch nicht zu Ende wäre." (GBA–Erz. Werk, Bd. 9, 127–128) Diese Porträts von Frauen mit un- und außerehelichen sexuellen Beziehungen werden zu Spiegelbildern von Cécile. Ein individuelles, reales Spiegelbild bleibt ihr jedoch versagt: Vom Kristallspiegel Sophie Albertines, in dem sie sich gerne gesehen hätte, ist im Quedlinburger Museum nur noch der Rahmen übrig.

Drittens rufen in *Cécile* zwei Szenen, die präraffaelitischen Gemälden gleichen, die Malerei auf, nämlich die Rosenblätter- und die Schmetterlingsszene. Fontane kannte die in Deutschland damals noch kaum bekannten Präraffaeliten von seinen Aufenthalten in London und Manchester 1856/57. Er schrieb in seinen *Briefen aus Manchester* (1857/1860) die erste ausführliche Würdigung ihrer Kunst.[21] Er schätze an ihnen „das Streben nach Gefühlsvertiefung" und die „reizvolle[] Vieldeutigkeit", die „vielfache und fruchtbare Anregung" gebe. Sie seien „Poeten" (NFA, Bd. 23/1, 141, 145, 146).

Mir geht es bei den folgenden Ausführungen nicht darum, dass Fontane die präraffaelitischen Bilder, denen seine Szenen gleichen, gesehen haben muss, sondern im Sinne von Maurice Halbwachs um die kollektive symbolische Ordnung (vgl. Erll 2017, 13) des 19. Jahrhunderts, die sowohl in Fontanes Romanszenen als auch in den präraffaelitischen Bildern zum Ausdruck kommt. Der Vergleich von präraffaelitischen Bildern und Fontanes Romanen akzentuiert eine gemeinsame Faszination durch bestimmte Themen sowie Parallelen in der Erzählstruktur und Bildinszenierung (vgl. Forster-Hahn 1998, 316).

In der Rosenblätterszene sitzt Cécile mit ihrem Mann auf einer Bank im Hotelpark und sie unterhalten sich über ihren Verehrer Gordon, da ruft ihr Mann:

> „[...] Aber sieh nur ..." Und ein Windstoß, der eben in das große, mit Centifolien dicht besetzte Rondél gefahren war, trieb eine Wolke von Rosenblättern auf Cécile zu.
> ‚Sieh nur,' wiederholte der Oberst, und im selben Augenblicke sanken die herangewehten Blätter, denen das Fliedergebüsch den Durchgang wehrte, zu Füßen der schönen Frau nieder. (GBA–Erz. Werk, Bd. 9, 67–68)

In Arthur Hughes' Gemälde *April Love* (1855–1856) blickt eine junge Frau nachdenklich und etwas sorgenvoll auf herangewehte Rosenblätter zu ihren Füßen.[22] Dem kaum sichtbaren Mann, der sich über ihre Hand beugt, schenkt sie keine Beachtung. Das Bild symbolisiert die Veränderlichkeit und Vergänglichkeit der Liebe.

---

21 Die Briefe aus Manchester erschienen 1857 in *Die Zeit. Neueste Berliner Morgenzeitung* und 1860 als Buch unter dem Titel *Aus England. Studien und Briefe über Londoner Theater, Kunst und Presse* (vgl. Schuster 1998, 11, 13, 18–19).

22 Fontane hat dieses Bild auf der *Treasures Art Exhibition* in Manchester 1857 gesehen (vgl. Schuster 1998, 19).



Abb. 9: Arthur Hughes: April Love (1855–1856).

Mit Fontanes Romanszene zusammen betrachtet, deutet es auf das tragische Ende des Romans voraus.

Die dazu parallel konstruierte Schmetterlingsszene findet vor der Partie nach Altenbrak statt, einem Wendepunkt in Céciles und Gordons Verhältnis:

> Von jenseit der Bahn her kamen gelbe Schmetterlinge, massenhaft, zu Hunderten und Tausenden herangeschwebt und ließen sich auf dem Kleefeld nieder oder umflogen es von allen Seiten. Einige schwärmten am Waldrand hin und kamen der Bank so nahe, daß sie fast mit der Hand zu fassen waren. (GBA–Erz. Werk, Bd. 9, 84–85)

Umgeben von gelben Schmetterlingen, die ihr „huldigen" (GBA–Erz. Werk, Bd. 9, 85) möchten, erinnert Cécile an Dante Gabriel Rossettis Gemälde *Venus Verticordia* (1864–1868).



Abb. 10: Dante Gabriel Rossetti: Venus Verticordia (1864–1868)

Auf diesem Gemälde ist Venus als ‚Umwenderin der Herzen' abgebildet. Sie ist umgeben von Rosen und Geißblatt. Sie hält Evas Apfel und Amors Pfeil in den Händen, die an den Sündenfall, die Schmerzen und unter Umständen tödlichen Gefahren der Liebe erinnern. Auch Cécile ‚wendet Herzen um' und bringt – ohne es zu wollen – Schmerzen, Gefahr und Tod über sie. Cécile wird in diesen – den präraffaelitischen Gemälden ähnelnden – sprachlichen Bildern einerseits zur *Femme fatale* typisiert, andererseits wird auf die Veränderlichkeit der Liebe an sich verwiesen.

Cécile wehrt sich gegen die stereotypen Bilder der Fürstenmätresse und *Femme fatale*. So sagt sie nach dem Besuch der Quedlinburger Gemäldegalerie: „‚Bilder und immer wieder Bilder. Wozu? Wir hatten mehr als genug davon.'" (GBA–Erz. Werk, Bd. 9, 55)[23] Sie versucht, wie Dirk Mende schreibt, „zu einer Form von Selbstbestimmung zu gelangen" (Mende 1980, 199). Ihr Suizid könne als ein Akt der Aggression gegen die von ihr verabscheute Gesellschaft verstanden werden (vgl. Mende 1980, 199–200). Ebenso ist ihr Wunsch, in Cyrillenort „zur Linken der fürstlichen Grabkapelle" (GBA–Erz. Werk, Bd. 9, 215) beigesetzt zu werden, ein Schlag ins Gesicht der bürgerlichen Gesellschaft.

23 Außerdem sagt sie: „Ich kann Bildergespräche nicht leiden" (GBA–Erz. Werk, Bd. 9, 40).

Die Musik spielt in *Cécile* eine ähnliche Rolle wie die Malerei. Sie versieht die Männer und Frauen mit Rollenmodellen von Verführerinnen und Verführern, die zu Fehlinterpretationen ihres Verhaltens und damit letztlich zur Tragödie führen. So sieht Gordon, der mittlerweile von Céciles Vergangenheit als Fürstenmätresse erfahren hat, während einer Aufführung von Wagners *Tannhäuser* Cécile und den Geheimrat Hedemeyer in einer Loge, wie sie hinter ihrem Fächer die Köpfe zusammenstecken. Entsprechend der Thematik der Oper sieht er Cécile als Venus und Hedemeyer als Tannhäuser. In diesem Kontext fällt alle Beherrschung von Gordon ab. Er gibt sich ganz und gar seiner Eifersucht hin und ist von einem „prickelnden Verlangen erfüllt, lieber zu viel als zu wenig zu sehen." (GBA–Erz. Werk, Bd. 9, 194) In seinem Abschiedsbrief schreibt er darüber: „‚[D]er Sinn war mir gestört'" (GBA–Erz. Werk, Bd. 9, 211).

Die emotionssteigernde und sinnenverwirrende Wirkung des *Tannhäuser* schilderte schon Charles Baudelaire anlässlich der Pariser Aufführung 1861: „Sanftes Schmachten, von Fieber und Angstanfällen zerrissene Wonnen, Lust in immer neuen Anstürmen, die trotz aller Verheißungen niemals die Begierde stillt, Wahnsinnszuckungen von Herz und Sinnen, die Tyrannei des Fleisches […]." (Baudelaire 1986 [1861], 180–181) In der Pause und nach dem Verlassen der Oper macht Gordon Cécile je eine Szene. Im Rahmen dieser Szenen wird auch Mozarts Oper *Don Giovanni* (1787) erwähnt, insofern Gordon und Hedemeyer sich als Figuren aus dieser Oper, nämlich Don Juan und Masetto, beschimpfen (vgl. GBA–Erz. Werk, Bd. 9, 198). Nach Søren Kierkegaard verkörpert Don Giovanni beziehungsweise Don Juan das Wesen der Musik als erotische Sinnlichkeit (Kierkegaard 1996 [1843], 57–163). Am Ende von *Cécile* ist die Musik die Versuchung, die Gordon zu unbeherrschten Gefühlsäußerungen hinreißt, was zu seinem Duell mit St. Arnaud und zu seinem Tod führt.[24] Auch die zweite Wagner-Oper, die Erwähnung findet, *Lohengrin* (1850), verstärkt die Themen des Romans: Erlösung von den Projektionen der anderen ist nicht möglich und die Heldin muss sterben.[25]

3 Fazit: Gesellschaftskritik und emotionale Energie

Die Anspielungen auf bildende Kunst und Musik in Fontanes Romanen bieten Resonanzräume für Begehren und Körperlichkeit. Damit einhergehend entlarven sie die Verlogenheit und den Scheincharakter zeitgenössischer bürgerlicher Moralvorstellungen.[26]

---

24 Zur Musik als Versuchung passt auch, dass Gordon beschließt, in der Opernpause in Céciles Loge als „Mephisto" (GBA–Erz. Werk, Bd. 9, 194) aufzutreten.

25 In *Lohengrin* darf Elsa nicht nach Lohengrins Herkunft fragen, wie Gordon in *Cécile* nicht nach derjenigen von Cécile (vgl. Heuser 1973, 48).

26 Zu Fontanes Entlarvung bürgerlicher Moralvorstellungen vgl. Neuhaus 2001, 186 und Grawe 1998, 152.

Die Bilder entfalten bei Fontane somit eine stark emotionale Komponente und körperbezogene Energie.[27] Dabei werden in einer Art von Bildübersetzung äußere Bilder durch einen Akt der Betrachtung zu inneren und können die Inszenierung und Aufführung menschlichen Handelns beeinflussen (vgl. Wulf und Zirfas 2005, 7, 15, 18). Die Momente der Bildübersetzung ins Innere und der Bilderaufführung werden in Fontanes Romanen durch Céciles Wunsch, in Cyrillenort beigesetzt zu werden, und durch Melanies Ehebruch reflektiert. Die Art aber, wie dies geschieht, macht die Geschlechter- und Machthierarchien des 19. Jahrhundert einsehbar, die an die Rezeption dieser Bilder geknüpft sind.

Auch die Musik affiziert die Gefühle und die Körper der Protagonisten Fontanes. Insbesondere die Oper gilt seit ihrer Entstehungszeit als „Kraftwerk der Gefühle" (Kluge 2001, 36), und sie bietet synästhetisch emotionale Handlungsrollen an.[28] Die Emotionalität des Kunst-, Volks- und Kirchenliedes bei Fontane geht jedoch über Erotik hinaus. Darin folgt es der romantischen Musikästhetik, deren Postulate der Berliner Hofkapellmeister, Komponist und Musikschriftsteller Johann Friedrich Reichardt (1752–1814) in seiner Zeitschrift *Musikalisches Kunstmagazin* (1782 und 1791) vorformuliert hat.[29] Die emotionale Macht der Musik nähert sie für Reichardt der Religion an. Die Musik flöße „der schwachen Seele Muth und Stärke, der Leidenden Trost, der Zweifelnden Zuversicht" (Reichardt 1782, 172) ein. Die Grenzen zwischen weltlicher und geistlicher Musik verschwimmen dabei. So scheint bei Fontane hinter den durch die Musik ausgelösten Gefühlen eine transzendente Dimension auf, welche das transgressive Begehren legitimiert.

Was bedeutet nun diese Präfiguration der Gefühle und Körperhandlungen und deren Überschüssigkeit für die mediale Funktion von Musik und bildender Kunst bei Fontane? Die Darstellungsmöglichkeiten und -lizenzen der bildenden Kunst und Musik ermöglichen es, tabuisierte und kritische Inhalte zu äußern, die Figuren und die Handlung facettenreicher zu gestalten und die Vieldeutigkeit sowie die emotionale Energie der Texte zu erhöhen.

Literatur

Bachmann-Medick, Doris: Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006.

Baudelaire, Charles: Richard Wagner und der ‚Tannhäuser' in Paris [1861]. In: Attila Csampai, Dietmar Holland (Hrsg.): Richard Wagner. Tannhäuser. Texte, Materialien, Kommentare. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1986, S. 180–198.

27 Dies haben Aby Warburg und seiner Denktradition folgend Hans Belting allgemein an Bildern gezeigt (vgl. Bachmann-Medick 2006, 337 und 340).

28 Vgl. Risi 2014, 173–177, 179 und Kertz-Welzel 2001, 261.

29 Diese Zeitschrift war eine Quelle romantischer Musikästhetik (vgl. Kertz-Welzel 2001, 69).

Böschenstein, Bernhard: Religiosität in Fontanes Verhältnis zur bildenden Kunst? In: Hanna Delf von Wolzogen, Hubertus Fischer (Hrsg.): Religion als Relikt? Christliche Traditionen im Werk Fontanes. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006, S. 15–27.

Borchmeyer, Dieter: Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung. Stuttgart: Reclam 1982, S. 316–334.

Borchmeyer, Dieter: Fontane, Thomas Mann und das „Dreigestirn“ Schopenhauer – Wagner – Nietzsche. In: Eckhard Heftrich u. a. (Hrsg.): Theodor Fontane und Thomas Mann. Die Vorträge des internationalen Kolloquiums in Lübeck 1997. Frankfurt a.M.: Klostermann 1998, S. 217–248.

Eilert, Heide: Im Treibhaus. Motive der europäischen Décadence in Theodor Fontanes Roman „L’Adultera“. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 22 (1978), S. 474–551.

Engel, Sabine: „Mit Kunstgeschichte unterhalte ich Dich nicht.“ Theodor Fontane, Venedig und L’Adultera. In: Hanna Delf von Wolzogen, Richard Faber (Hrsg.): Theodor Fontane: Dichter und Romancier. Seine Rezeption im 20. und 21. Jahrhundert. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015, S. 179–197.

Erll, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung. 3. Aufl. Stuttgart: Metzler 2017.

Friedrich, Gerhard: Die Schuldfrage in *Cécile*. In: Jahrbuch der Deutschen Schiller-Gesellschaft 14 (1970), S. 520–545.

Forster-Hahn, Françoise: „Die Ehe als Beruf“ oder der Fall von der Schaukel. Über die Moral in präraffaelitischen Bildgeschichten und in Fontanes „Effi Briest“. In: Claude Keisch, Peter-Klaus Schuster, Moritz Wullen (Hrsg.): Fontane und die bildende Kunst. Berlin: Henschel 1998, S. 309–317.

Gerrekens, Louis: „Sie sind in der falschen Rolle“ – Fontanes *Cécile*: Existentielle Kunstrezeption und Selbstverständnis des Romans. In: Robert Leroy, Eckart Pastor (Hrsg.): Deutsche Dichtung um 1890: Beiträge zu einer Literatur im Umbruch. Bern u. a.: Peter Lang 1991, S. 289–309.

Goethe, Johann Wolfgang: Über Kunst und Alterthum in den Rhein- und Main-Gegenden 6 (1827), H. 1.

Graevenitz, Gerhart von: Theodor Fontane: ängstliche Moderne. Über das Imaginäre. Konstanz: Konstanz University Press 2014.

Grawe, Christian: „Die wahre hohe Schule der Zweideutigkeit“: Frivolität und ihre autobiographische Komponente in Fontanes Erzählwerk. In: FBl. 65/66 (1998), S. 138–162.

Grawe, Christian: Irrungen, Wirrungen. Roman. In: F-Handbuch1, S. 575–584. (Grawe 2000)

Hamann, Richard/Hermand, Jost: Naturalismus. In: Dies.: Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart. Bd. 2. München: Nymphenburger Verlagshandlung 1972.

Heuser, Magdalene: Fontanes *Cécile* – Zum Problem des ausgesparten Anfangs. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 92 (1973), S. 36–58.

Horch, Hans Otto: Annäherungen an ein Jahrhundertereignis. Theodor Fontanes Verhältnis zu Richard Wagner und zum Wagnerismus: ein Thema mit Variationen nebst Introduktion und Koda. In: Robert Leroy, Eckart Pastor (Hrsg.): Deutsche Dichtung um 1890: Beiträge zu einer Literatur im Umbruch. Bern u. a.: Peter Lang 1991, S. 31–73.

Jung, Winfried: „Bilder und immer wieder Bilder …“. Bilder als Merkmale kritischen Erzählens in Theodor Fontanes ‚Cécile‘. In: Wirkendes Wort 40 (1990), S. 197–208.

Jung, Winfried: Bildergespräche: zur Funktion von Kunst und Kultur in Theodor Fontanes „L’Adultera“. Stuttgart: M&P Verlag für Wissenschaft und Forschung 1991.

Kerekes, Gabor: Theodor Fontanes Verhältnis zu Richard Wagner. In: Werner Biechele (Hrsg.): Germanistisches Jahrbuch DDR – UVR 7 (1988), S. 92–101.

Kertz-Welzel, Alexandra: Die Transzendenz der Gefühle. Beziehungen zwischen Musik und Gefühl bei Wackenroder, Tieck und die Musikästhetik der Romantik. St. Ingbert: Röhrig 2001.

Kierkegaard, Søren: Entweder – Oder. Teil I und Teil II [1843]. Unter Mitwirkung von Niels Thulstrup und der Kopenhagener Kierkegaard-Gesellschaft hrsg. von Hermann Diem und Walter Rest. Deutsche Übersetzung von Heinrich Fauteck. 4. Aufl. München: dtv 1996.

Kluge, Alexander: Herzblut trifft Kunstblut: erster imaginärer Opernführer. Hrsg. von Christian Schulte. Berlin: Verlag Vorwerk 8 2001.

Krauss-Meyl, Sylvia: Maria Aurora von Königsmarck – Überblick über das Leben der „berühmtesten Frau zweier Jahrhunderte“. In: Rieke Buning u. a. (Hrsg.): Maria Aurora von Königsmarck. Ein adeliges Frauenleben im Europa der Barockzeit. Köln u. a.: Böhlau 2015, S. 31–42.

Leventhal, Jean H.: Echoes in the Text. Musical Citation in German Narratives from Theodor Fontane to Martin Walser. New York u. a.: Peter Lang 1995.

Lexikon für Theologie und Kirche. Hrsg. von Michael Buchberger. Freiburg i.Br.: Herder 2001–2003.

Mende, Dirk: Frauenleben. Bemerkungen zu Fontanes „L'Adultera“ nebst Exkursen zu „Cécile“ und „Effi Briest“. In: Hugo Aust (Hrsg.): Fontane aus heutiger Sicht: Analysen und Interpretationen seines Werks. 10 Beiträge. München: Nymphenburger Verlagshandlung 1980, S. 183–213.

Müller-Seidel, Walter: Theodor Fontane. Soziale Romankunst in Deutschland. Stuttgart: Metzler 1975.

Neuhaus, Stefan: Das prüde Säkulum? Erotik in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Versuch einer Annäherung. In: Tim Mehigan, Gerhard Sauder (Hrsg.): Roman und Ästhetik im 19. Jahrhundert: Festschrift für Christian Grawe zum 65. Geburtstag. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2001, S. 171–194.

Pallucchini, Rodolfo/Rossi, Paola: Tintoretto. Le opere sacre e profane. Bd. 1. Milano: Electa 1982.

Reichardt, Johann Friedrich: Ueber die häusliche Erbauung durch Musik. In: Musikalisches Kunstmagazin, Bd. 1, St. 4 (1782), S. 172.

Reuter, Hans-Heinrich: Fontane. 2 Bde. München: Nymphenburger Verlagshandlung 1968.

Riechel, Donald C.: Theodor Fontane und the Fine Arts: A Survey and Evaluation. In: German Studies Review 7 (1984), S. 39–64.

Risi, Clemens: Das „Kraftwerk der Gefühle“: Oper und Emotion vom 17. Jahrhundert bis Verdi und Wagner. In: Gunter Gebauer, Markus Edler (Hrsg.): Sprachen der Emotion. Kunst, Kultur, Gesellschaft. Frankfurt a.M., New York: Campus 2014, S. 172–191.

Rüland, Dorothea: Innstetten war ein Wagner-Schwärmer. Fontane, Wagner und die Position der Frau zwischen Natur und Gesellschaft. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 29 (1985), S. 405–425.

Schröder, Irene: Die unverhüllte Anspielung. Wagner als Chiffre für Sex bei Fontane. In: Entwürfe – Zeitschrift für Literatur 5 (1999), H. 19, S. 89–92.

Schuster, Peter-Klaus: Die Kunst bei Fontane. In: Claude Keisch, Peter-Klaus Schuster, Moritz Wullen (Hrsg.): Fontane und die bildende Kunst. Berlin: Henschel 1998, S. 11–25.

Schwan, Werner: Die Zwiesprache mit Bildern und Denkmalen bei Th. Fontane. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch N.F. 26 (1985), 151–183.

Ueding, Cornelie: Utopie auf Umwegen – Zwei Szenen in Fontanes Roman ‚Cécile‘. In: Gert Ueding (Hrsg.): Literatur ist Utopie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978, S. 220–253.

Vaget, Hans Rudolf: Fontane, Wagner, Thomas Mann. Zu den Anfängen des modernen Romans in Deutschland. In: Eckhard Heftrich u. a. (Hrsg.): Theodor Fontane und Thomas Mann. Die Vorträge des internationalen Kolloquiums in Lübeck 1997. Frankfurt a.M.: Klostermann 1998, S. 249–274.

Wegmann, Christoph: Der Bilderfex. Im imaginären Museum Theodor Fontanes. Hrsg. vom Theodor-Fontane-Archiv. Mit einem Vorwort von Peer Trilcke. Berlin: Quintus 2019.

Wulf, Christoph/Zirfas, Jörg: Bild, Wahrnehmung und Phantasie. Performative Zusammenhänge. In: Dies. (Hrsg): Ikonologie des Performativen. München: Fink 2005, S. 7–32.

Abbildungen

Abb. 1
Bezeichnung: Hans Rottenhammer: Cristo e l'adultera (vor 1650)
Quelle: Wikimedia Commons
Rechte: Gemeinfrei

Abb. 2
Bezeichnung: Bartolomé Esteban Murillo: La Inmaculada del Escorial (1660–1665)
Quelle: Wikimedia Commons
Rechte: Gemeinfrei

Abb. 3
Bezeichnung: Gian Lorenzo Bernini: Die Ekstase der heiligen Teresa (1647/52)
Quelle: Wikimedia Commons. Foto von: Livioandronico2013
Rechte: CC BY-SA 4.0

Abb. 4
Bezeichnung: Tizian: Assunta (1515–1518)
Quelle: Wikimedia Commons
Rechte: Gemeinfrei

Abb. 5
Bezeichnung: Tizian: Venus mit dem Orgelspieler (1550)
Quelle: Wikimedia Commons
Rechte: Gemeinfrei

Abb. 6
Bezeichnung: Unbekannter Meister: Porträt der Sophie Albertine von Schweden (um 1790)
Quelle: https://st.museum-digital.de/object/48180
Rechte: Verlag Janos Stekovics. Abdruck mit freundlicher Genehmigung

Abb. 7
Bezeichnung: Porträt einer Dame (Maria Aurora von Königsmarck) im Jagdkostüm (1700)
Quelle: https://st.museum-digital.de/object/2260
Rechte: Städtische Museen Quedlinburg / Schlossmuseum

Abb. 8
Bezeichnung: Federico Zuccari: Mary Queen of Scots (1575)
Quelle: Wikimedia Commons
Rechte: Gemeinfrei

Abb. 9
Bezeichnung: Arthur Hughes: April Love (1855–1856)
Quelle: Wikimedia Commons
Rechte: Gemeinfrei

Abb. 10
Bezeichnung: Dante Gabriel Rossetti: Venus Verticordia (1864–1868)
Quelle: Wikimedia Commons
Rechte: Gemeinfrei

John B. Lyon

“Anzeigen,” Supplementarity, and Modernity in Fontane

In recent years, much has been written about Fontane’s media, but comparatively little has been written about the “Anzeigen,” “Annoncen,” or advertisements that appear in at least nine of his major novels as well as in his *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*. These brief blurbs are often death or marriage announcements, but also commercial advertisements or even public warnings. Most of them lack all literary pretense and simply state facts such as marriage or death that could be found in a chronicle or register. Fontane not only refers to “Anzeigen,” but in many cases also prints them out in full in his novels. He repeatedly draws his readers’ attention to this minor and presumably non-literary genre, forcing us to ask why a non-literary genre merits space and attention in Fontane’s novels and what insights it gives us into Fontane’s writing. And why, with the increased scholarly attention on Fontane’s media in recent years, has this particular medium been relatively neglected?

Ilinca Iurascu’s 2014 article, “‘Annoncenliteratur’: Kleist, Fontane and the Rustle of Paper,” was one of the first studies to address these and related questions.[1] Iurascu highlights not only the prevalence of “Annoncen” in Fontane but also their disruptive function: they typically interrupt the narrative flow when a postal carrier enters with a delivery of letters, newspapers, and advertisements. She argues that the immediate proximity of “Annoncen” to letters devalues the epistolary medium, a once dominant form of medial communication. The “Annonce” signals the death of the epistle, for the letter becomes yet another piece of disposable media (261). This occurs within a larger context of media transformation at the end of the nineteenth century in Germany.

The current study situates Fontane within this historical media transformation and argues that “Anzeigen” in his texts are not secondary or coincidental, but fundamental. They evidence a narrative strategy of supplementarity, one that relies on “Anzeigen” at the same time that it claims to be different from them. We can read his novels in particular as expositions on “Anzeigen.” They generate narratives and indicate a shift towards visual culture; they highlight Fontane’s keen awareness of literature’s role within capitalist consumer culture.

---

1 Iurascu’s study is part of a larger, emerging subfield focusing on media and media studies in Fontane. Gerhart von Graevenitz, Rudolf Helmstetter, Manuela Günther, Roland Berbig, Daniela Gretz, Petra McGillen, Peer Trilcke, and Iwan-Michelangelo D’Aprile are important voices in this approach and have reframed previously dominant hermeneutic and biographical-historical approaches to Fontane and his texts. They focus less on the content and meaning of a given text and more on how Fontane’s texts function within and are products of the medial environment in which they emerged as well as on their relation to our medial world today.

https://doi.org/10.1515/9783110733235-023

1 Media and Advertising in Nineteenth-Century German Lands

The nineteenth century witnessed a dramatic increase in the amount and kinds of media and advertisements available to readers, an expansion in the number and type of those readers, a shift in control over those advertisements, and an increased commercialization of most forms of media.[2] At the beginning of the nineteenth century in Germany, most literature – specifically newspapers, and to some extent journals and books – was sold through subscription and was subject to oversight, if not ownership, of the government. The information gazettes ("Intelligenzblätter") exemplify this shift; predecessors to the modern newspaper, they were owned or controlled mostly by authorities and served as both a revenue source and an official mouthpiece for them. In addition to essays on a wide range of subjects, they contained informational announcements about births, deaths, and marriages, notices about lost property and employment opportunities, and information about store opening hours and prices, as well as official notices by the authorities, all of which were uniform in format, design, and font. These gazettes became less popular as the nineteenth century progressed and were ultimately made obsolete in 1850 after legislation abolishing the Prussian state's monopoly on advertising. This led to the spread of not only privately-owned newspapers, but also "Insertions-Agenturen" or "Annoncen-Expeditionen," which were publicity agencies (private, not state-owned) that would mediate between newspapers and advertisers (Iurascu 2014, 248–249). The heavy reliance on advertising led to a shift away from subscriptions and to direct consumption.

This significant shift in newspaper media and advertising intensified in 1874, after German unification, with the repeal of legislation that heavily taxed newspaper advertising (Reuveni 2006, 123–124). This led not only to an increase in newspaper advertising – newspapers now had to rely more heavily on advertising as a source of revenue, and advertisements took up ever more space within a newspaper – but also to a change in the manner of advertising:

> Beginning in the 1820s, both the nature and look of advertising started to change. At first it was still textual in nature, the main variables being the size and form of the letters. Then illustrations began to creep into advertisements, which beginning in the 1890s became colorful spectacles combining textual and above all complex visual elements. (Reuveni 2006, 124)

Although advertisements such as wedding announcements and personal ads continued in a generic format, commercial advertisements drove an increase in the number of ads and a dramatic shift towards visually appealing advertisements. As news-

2 I rely on Gideon Reuveni's summary of this historical shift and recommend his chapter, "From the Commercialization of Reading to Commercializing Reading" (2006, 97–146).

paper owners could rely less on subscriptions to sell papers, they had to rely on both visual appeal to attract consumers and advertisements to support their bottom line. Advertisements were thus crucial in creating demand for newspapers from an ever-increasing readership. As the proportion of advertisements in papers increased, it led to what Gideon Reuveni terms a "commercialization of reading," so that "while the press played a key role in creating 'the public sphere' in the course of the eighteenth century, it played no less significant a role in the process of creating modern consumer culture as we know it from at least the last decade of the nineteenth century onward" (Reuveni 2006, 135). The result is that, as Petra S. McGillen writes, "Literature was literally pushed to the margins in the final third of the nineteenth century, as the amount of space dedicated to images within a given journal issue increased sharply" (McGillen 2019, 52).

German media at the end of the nineteenth century was thus in tension between newspaper and periodical reading, which critics often associated with commercialization and the creation of vast masses of faceless consumers, and book reading, which was associated with individual refinement and *Bildung*, the creation of an educated middle-class as the stabilizing force in society (Reuveni 2006, 139). One might also conceive of this as a tension between materialism on the one hand and aesthetics and idealism on the other. As McGillen writes:

> The more pressure the periodical industry exerted on the aesthetic autonomy of literature, the more authors insisted on publicly upholding distinctions that the new realities of text production under industrialized conditions tore down: sophisticated literature versus light fiction, art versus craft, inspired writing versus scissors and glue (McGillen 2019, 11).

At the end of the nineteenth century these distinctions begin to blur. Fontane's representation of advertising in his novels reflects this context and points to the larger historical shift from textual to visual advertisements and from literature associated with aesthetics and a *Bildungsideal* to literature as a consumer commodity, from idealism to materialism.

2 "Anzeigen" and Modern Narrative

The current article contributes to this medial analysis by building on previous scholarship on Fontane and media and offering a different perspective on the "Annoncen" or "Anzeigen" in Fontane's novels. The "Anzeigen" in Fontane may indeed index the decline of the epistolary medium in favor of news media, as Iurascu rightly argues, but they serve other significant functions, as well. Whereas Iurascu highlights the conflation of "Annoncen" with "Briefe," I see them in relation to Fontane's narrative project at large. At first glance, it might appear that "Anzeigen" serve as a foil to his narratives – they are everything his narratives are not: brief, commercial, and void of nar-

rative subtlety. And in this regard Fontane employs the "Anzeige" as a modern foil to traditional narrative – it is an anti-narrative, for it conveys only facts, but not emotion, conflict, or experience. It exemplifies modern literature as defined by Walter Benjamin in his 1936/37 essay, "Der Erzähler." In this essay, Benjamin sets modern forms of narrative against older narrative forms; he contrasts a bygone era of oral storytelling with the modern era of the printed novel. For Benjamin, the "Weisheit" and "Rat" contained in earlier oral narratives yield to the "Ratlosigkeit" of the modern novel, what Georg Lukács twenty years earlier had labeled "transcendental homelessness." Benjamin asserts that: "Die Kunst des Erzählens neigt ihrem Ende zu, weil die epische Seite der Wahrheit, die Weisheit, ausstirbt" (Benjamin 1977, 442). The ascendance of the modern world necessitates that new forms of narration and media will displace outdated ones. New notions of truth based in information replace those built on belief systems and ideals.

Benjamin's essay has become canonical, although its usefulness for narrative theory is somewhat limited. For example, Rudolf Helmstetter asserts that

> [d]ie kategorische Dichotomie 'mündliche Tradition' vs. 'Schriftkultur,' die Benjamins Bild des Erzählers zugrunde liegt, ist irreführend: Sie vermittelt ein 'archaisches' und nostalgisches Bild von den Geschicken und Bedingungen des Erzählens, das mit den mediengeschichtlichen Realitäten nicht zu vermitteln ist [...]. (Helmstetter 2008, 315–316)

Or, as Manuela Günter (2011, 167 n. 2) points out, Benjamin offers us heuristic tools rather than historically accurate description. Following Günter, I draw on Benjamin's arguments not for their historical accuracy or precision as narratological terms, but for their heuristic value in contextualizing Fontane's novels along a spectrum that is a useful conceptual framework but not a historically precise representation. This spectrum is less temporal and more genre based; it runs from what I label traditional narrative – what Benjamin associates with the "Erzähler" – to forms, such as the novel, which Benjamin associates with the "Neuzeit" and the rise of the bourgeoisie. On the more extreme end of this spectrum we find modern newspapers and advertisements that share information, but not wisdom.

Benjamin highlights a historical shift in medial form and content that resonates with the role of media in Fontane's works. As modern narrative in its most extreme form, the "Anzeige" stands in opposition to traditional narrative. "Anzeigen" highlight the degree to which Fontane's narratives differ from the more traditional narratives that Benjamin associates with the "Erzähler": narratives associated with experience, narratives linked to ideals, and metanarratives that have disappeared in the modern novel. In addition, as visual objects, "Anzeigen" point to a defining feature of modernity as identified by Gerhart von Graevenitz. Graevenitz (2014) describes a fundamental aspect of modernization as "die Universalisierung und Globalisierung des Imaginären" (10), a consolidation of the imagination through the visual senses, primarily within new media formats, as well as arts, sciences, and politics from throughout the entire world (32). Graevenitz asserts "daß Fontane Bildformeln und Bildformen

benutzt, um an Anschauungen, Zeitbildern und Ängsten seiner Moderne die Verfaßtheit und die Wirkungen des kollektiven Imaginären zu zeigen" (33). The "Anzeigen" in Fontane, particularly his reproduction of them within the text, represent this visual impulse that characterizes the collective imagination of modernity.

In this light, it is important that Fontane employs the term "Anzeige" most frequently to describe advertisements. Helen Barr gives us a definition of this term for the late nineteenth century:

> Der eigentliche Wortsinn von *Anzeigen* kennzeichnet auch ihre ursprüngliche Funktion: In kurzen Texten, anfangs nur zurückhaltend bebildert und damit kaum von den redaktionellen Seiten zu unterscheiden, werden seit dem beginnenden 18. Jahrhundert Vergnügungsveranstaltungen, Familiennachrichten, Stellen- und Mietgesuche oder amtliche Bekanntmachungen *angezeigt*. [...] Frühe Geschäftsanzeigen zielen noch nicht auf Produktkonkurrenz, sondern kündigen lediglich sporadische Verkaufsaktionen an. (Barr 2016, 235–236)

For Fontane this term has the deictic function that Barr hints at – most literally, it points to something, "es zeigt." In drawing our attention to something, it shares information without necessarily commenting on, comparing, or evaluating that information. As such, most "Anzeigen" in Fontane's novels appear as announcements of significant events – most frequently marriages, deaths, and election results – with little or no commentary within the "Anzeige" itself. They are, as Barr describes, "Bekanntmachungen." And in this regard, these "Anzeigen" align with Benjamin's concept of modern narrative, which conveys information, but not "Rat" or "Weisheit." One thinks of examples in *Irrungen, Wirrungen*, where we learn of both Botho and Käthe's wedding and Lene and Gideon's wedding through "Anzeigen": "Ihre am gestrigen Tage stattgehabte eheliche Verbindung zeigen hierdurch ergebenst an Botho Freiherr von Rienäcker, Premierlieutenant im Kaiser-Kürassier Regiment, Käthe Freifrau von Rienäcker, geb. von Sellenthin" (GBA–Erz. Werk, vol. 10, 114), or „Ihre heute vollzogene eheliche Verbindung zeigen ergebenst an: *Gideon Franke*, Fabrikmeister, *Magdalene Franke*, geb. *Nimptsch*" (GBA–Erz. Werk, vol. 10, 190). A similar "Todesanzeige" is referenced in chapter 45 of *Der Stechlin*, although not printed out in full. But the function in each instance is the same – to convey important information such as marriages or deaths and the social rank of those involved, yet to avoid supporting details, context, or conflicts. The death announcements in Fontane indicate a more extended network of relationships than do the marriage announcements, but they, too, give only minimal insight into the complexities of these relationships. These "Anzeigen" convey information, but they offer neither context for nor evaluation of this information. This is a pointing, but not an elucidation or engagement.

The pointing or deictic nature of "Anzeigen" tells us something about Fontane's use of the term. The term, "Anzeige," is a deliberate choice on Fontane's part. He might have used terms such as "Annonce" or "Meldung" that also denote conveying information. But Fontane uses "Meldung" almost exclusively for oral communication or for personal written dispatches. An informal word search reveals that he uses the

term “Annonce” with significantly less frequency than “Anzeige,” in some novels not at all, and never with more than half the frequency with which he uses “Anzeige.” So why is “Anzeige” Fontane’s preferred term for advertisements and announcements? One reason may be that the term “Anzeige” contains an implicit visual connotation that “Annonce” and “Meldung” do not. An “Anzeige” points to something, it shows more than it tells. The information it conveys is more visual than narrative. As Peter Borscheid notes, with the rise of the new newspaper format of the “Generalanzeiger” after 1871, “[b]ildliche Darstellungen und verzierte Umrahmungen kamen vermehrt in Mode. Der Informationsgehalt ging zurück, und die suggestive Qualität der Anzeige nahm zu” (cited in Barr 2016, 236). Fontane’s more frequent use of “Anzeige” over “Annonce” suggests that “Anzeigen,” for Fontane, point to the ascendance of visual over textual media, a conflict between image and text that took on new virulence in the modern era, as further examples will demonstrate. But first, it is important to understand how “Anzeigen” sustain Fontane’s narrative project.

3 “Anzeigen” and Supplementarity

“Anzeigen” are both a precondition of and an integral context for Fontane’s narratives. In his texts, “Anzeigen” stand in a relation of supplementarity, in Jacques Derrida’s sense, to traditional narrative. That is, whereas “Anzeigen” may seem incidental, even extraneous, to his narratives, they are in fact the very basis and life blood of his narratives, what makes them modern; they signal his belonging to a capitalist literary world. This is the context in which Fontane writes, a world based in information, not narrative, a world where news replaces storytelling. Iwan-Michelangelo D’Aprile (2018) asserts that Fontane’s novels are “Zeitungsromane” (*Newspaper Novels*), first and foremost for their use of newspaper advertisements, and also because they were written by a trained journalist and appeared first in serial media such as journals and newspapers (337–339). That is, the elements of consumer culture that we associate with newspaper advertisements reflect the content, production, and origin of Fontane’s novels. What at first might seem only incidental is, in fact, fundamental.

For Derrida, the supplement appears at first as an accessory, an apparently secondary creation that compensates for a lack in what is seen as essential or primary, such as writing would be to speech. Echoing Benjamin’s notion of spoken vs. written narrative, Derrida asserts that we tend to think of speech as primary, writing as secondary. Yet he argues that this relationship is not clearly defined, that speech in many cases presupposes and depends on writing. He does not simply invert the relationship between the two as much as he turns it into a relationship of unresolvable ambiguity, where it is unclear which element precedes the other. It is uncertain where the actual essence is (see Derrida 1974, 141–164). Derrida equates the supplement with “Differance” (150) and states that “Differance produces what it forbids, makes possible the

very thing that it makes impossible" (143). This seemingly contradictory relationship captures the conflict and tension that lies at the heart of Fontane's prose, as embodied in his use of "Anzeigen." His prose appears at first to belong to a narrative tradition of a bygone age when, in fact, it relies on modern media within a capitalist context. The result is thus, as McGillen describes it, not realism, but a reality effect (see McGillen 2019, 28–29). Writing about Rousseau, Derrida states that:

> The supplement has not only the power of *procuring* an absent presence through its image; procuring it for us through the proxy of the sign, it holds it at a distance and masters it. For this presence is at the same time desired and feared. The supplement transgresses and at the same time respects the interdict (Derrida 1974, 155).

With "Anzeigen," Fontane "procures" the "absent presence" of capitalism and consumerization, as signified in an advertisement. He keeps it at a safe narrative distance, marked as that which is different from traditional narrative, and in doing so, he both transgresses and respects traditional narrative. McGillen, in relation to Fontane, describes a similar pattern in nineteenth-century Realism as follows: "numerous late nineteenth-century writers attempted to restore their authority in the very media that threatened it and staged themselves as creative geniuses in the mass press" (McGillen 2019, 11). Fontane's narrative appeals to the discourse of the creative genius championed by Romanticism, and at the same time it relies at an existential level on mass print consumer culture. This apparent contradiction is embodied in Fontane's use of "Anzeigen."

As much as "Anzeigen" might seem incidental and even antithetical to his narrative project, they are integral to it, a basis for it. D'Aprile attributes this in great part to Fontane's professional background, both as an apothecary and a journalist:

> Der auffällig häufige Gebrauch von Reklame in Fontanes Romanen ist kein Zufall: Seit den Anfängen der Zeitungsreklame im 18. Jahrhundert stammte der weitaus größte Anteil der Werbeannoncen von Apothekern, die hier ihre Gesundheits- und Schönheitsmittel anpriesen. Das Beobachten aktueller Marktentwicklungen und Trends war unabdingbarer Teil des Apothekerberufs. Und auch in seiner folgenden Journalistentätigkeit war der Anzeigenteil von Zeitungen, der seit dem Jahrhundertbeginn meist mehr als die Hälfte des Umfangs eines Blattes einnahm, für Fontane eine gleichwertige Informationsquelle neben den redaktionellen Nachrichten. (D'Aprile 2018, 28)

Out of professional necessity, Fontane would have been fluent in the language and media of advertisements in his era. His fluency in this medium infused his narratives.

Fontane thus sustains a tension in his work between an appearance of traditional narrative, where advertisements might seem out of place, and modern narrative, where they create "reality effects" that reflect the modern world. Both tendencies are evident in his work, but ultimately his work tends towards the latter, modern model of narrative.

4 "Anzeigen" and Traditional Narrative

From the perspective of traditional narrative, the "Anzeigen" in Fontane are best understood as a foil, an incongruous modern medial element in texts that otherwise exemplify the culmination of a long narrative tradition grounded in aesthetics and idealism. Fontane's "Anzeigen" point to their own deficiency, creating a longing in readers for richness of narrative. They offer information, but they lack everything else that we would associate with narrative, including characterization, temporal development, tension and resolution, context and environment, aesthetic language, architectonic structure, and so on. The contrast between the deficiency of the kind of details that one would find in an "Anzeige" and what Realist narrative offers is evident in a letter of May/June 1897 that Fontane wrote to Adolf Hoffmann. Describing his novel, *Der Stechlin*, Fontane writes:

> Aber die Geschichte, das was erzählt wird. Die Mache! Zum Schluß stirbt ein Alter und zwei Junge heiraten sich; – das ist so ziemlich alles, was auf 500 Seiten geschieht. Von Verwicklungen und Lösungen, von Herzenskonflikten oder Konflikten überhaupt, von Spannungen und Überraschungen findet sich nichts. (HFA,IV, vol. 4, 650)

Fontane doesn't mention an "Anzeige" here, but he contrasts implicitly the information that one would expect in an "Anzeige" – a death or a marriage – with what one would expect of a narrative: complications and resolutions, romantic conflicts and conflicts in general, tensions and surprises, all within a larger metanarrative that provides wisdom and meaning. According to this description, *Der Stechlin* appears more like an "Anzeige" that shows only historically verifiable facts – marriage and death. A true narrator, however, shows details, complexities, tensions, and resolutions that these facts don't reveal.

Fontane draws a distinction here that resonates with Benjamin's "Erzähler" essay, that is the distinction between the perspective of the "Historiker" and the "Chronist": „Der Historiker ist gehalten, die Vorfälle, mit denen er es zu tun hat, auf die eine oder andere Art zu erklären; er kann sich unter keinen Umständen damit begnügen, sie als Musterstücke des Weltlaufs herzuzeigen. Genau das aber tut der Chronist […]" (Benjamin 1977, 451). The "Historiker" tells history separated from a metanarrative, whereas the "Chronist" contextualizes history within a larger "Weltlauf." In the medieval period, this was a history of God's plan of redemption. For Benjamin, the "Erzähler" is the profane perpetuation of the "Chronist," one who preserves experience. In contrast, the "Anzeige" in Fontane is a genre void of all experiential detail, disconnected from any metanarrative. It contains names, dates, and official relationships, those things that a "Historiker" would convey. And according to Fontane, the plot of *Der Stechlin* lacks precisely those experiential details, those tensions and resolutions that a "Chronist" would emphasize. His exclamation, "Die Mache!", suggests that a true narrative would contain these qualities, that it should avoid the poverty of a purely historical perspective that characterizes the "Anzeige." Clearly, *Der Stechlin* contains

many of these elements but they do not occur on the level of the plot; instead, they have moved to the level of discourse and conversation. Thus, within the context of Fontane's narratives, the "Anzeige" points to narrative deficiency – certainly on the level of plot – and contrasts with a narrative rich in experiential detail. The "Anzeige" becomes the battleground where modern narrative and pre-modern narrative clash.

5 Image and Text in Fontane's "Anzeigen"

This contrast between modern capitalist narrative and nostalgia for an older narrative tradition is evident in the wide variety of "Anzeigen" that appear in Fontane's novels. In particular, he highlights the visual quality of "Anzeigen" that appeals to the contemporary generation more than does traditional narrative. For example, in *Der Stechlin*, chapter 40, images appear on "Beilagen," another term often associated with "Anzeigen." Agnes, the embodiment of rising modernity, prefers the images, not the text, of these papers:

> Wirklich, die „Landwirtschaftliche Zeitung" lag am andern Morgen da, und Agnes war sehr glücklich, mal was andres zu haben als ihr Strickzeug und die schönen Bilder ansehn zu können. Denn es waren auch Schlösser drin und kleine Teiche, drauf Schwäne fuhren, und auf einem Bilde, das eine Beilage war, waren sogar Husaren. (GBA–Erz. Werk, vol. 17, 424)

Agnes enjoys the newspaper more than she does her "Strickzeug." Although Agnes may be preliterate, weaving, knitting, and textile work have long been metaphors for creating narrative; she thus lays down the tools of narrative in favor of images. In a symbolic sense, Agnes' preference for images over her "Strickzeug" reflects a preference for image over text.

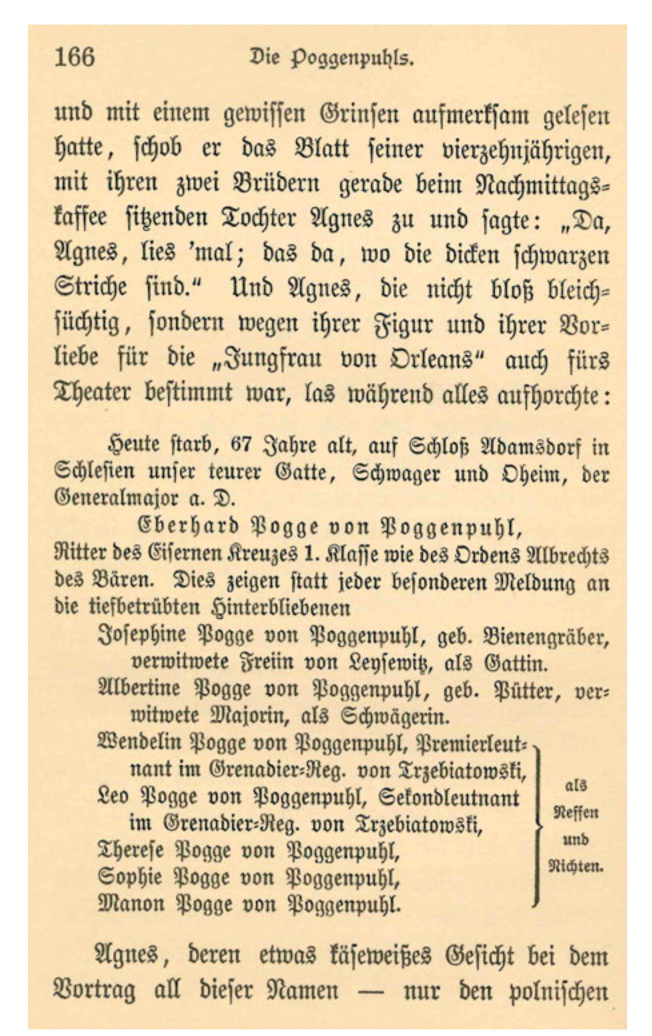
Similarly, in chapter 31 of *Unwiederbringlich*, Holk reads the "Anzeigebeilage" of an English newspaper, the *Times*, and there learns of Ebba Rosenberg's marriage. Even though this "Anzeige" contains only text, Fontane's description of it focuses as much on its visual quality as on the information it conveys:

> Neben ihm, auf einem leichten Rohrstuhl, lag die „Times", die, weil das anmuthige Frühlingsbild vor ihm ihn bis dahin abgezogen hatte, heute, sehr ausnahmsweise, bei Seite geschoben war. Nun aber nahm er sie zur Hand und begann seine Lektüre wie gewöhnlich in der linken Ecke der großen Anzeigebeilage, wo, durch schärfste Diamantschrift ausgezeichnet, die Familiennachrichten aus dem Londoner High Life verzeichnet standen: geboren, gestorben, verheirathet. (GBA–Erz. Werk, vol. 13, 274)

The scene begins with a subtle battle for visual dominance – Holk is drawn away from his usual newspaper reading by "das anmuthige Frühlingsbild." The visual attraction of nature draws him away from the text. When he finally returns to the text, the narrator draws our attention first to the font of the text he reads, the "Diamantschrift," and

only after that to its content. It is as if the graphic form of the text, specifically of the letters, were more important than its words, syntax, or meaning. Here, as elsewhere, “Anzeigen” reenact the modern struggle between text and image, ultimately favoring the image.

This struggle reappears in modified form in an “Anzeige” in chapter 15 of *Die Poggenpuhls*, where the porter’s family reads aloud the funeral notice of Eberhard von Poggenpuhl. The visual layout of the “Anzeige” conflicts with both the information and its aural quality:


166 Die Poggenpuhls.

und mit einem gewissen Grinsen aufmerksam gelesen hatte, schob er das Blatt seiner vierzehnjährigen, mit ihren zwei Brüdern gerade beim Nachmittags-kaffee sitzenden Tochter Agnes zu und sagte: „Da, Agnes, lies ’mal; das da, wo die dicken schwarzen Striche sind.“ Und Agnes, die nicht bloß bleich-süchtig, sondern wegen ihrer Figur und ihrer Vor-liebe für die „Jungfrau von Orleans“ auch fürs Theater bestimmt war, las während alles aufhorchte:

Heute starb, 67 Jahre alt, auf Schloß Adamsdorf in Schlesien unser teurer Gatte, Schwager und Oheim, der Generalmajor a. D.

Eberhard Pogge von Poggenpuhl,

Ritter des Eisernen Kreuzes 1. Klasse wie des Ordens Albrechts des Bären. Dies zeigen statt jeder besonderen Meldung an die tiefbetrübten Hinterbliebenen

Josephine Pogge von Poggenpuhl, geb. Bienengräber, verwitwete Freiin von Leysewitz, als Gattin.
Albertine Pogge von Poggenpuhl, geb. Pütter, verwitwete Majorin, als Schwägerin.
Wendelin Pogge von Poggenpuhl, Premierleutnant im Grenadier-Reg. von Trzebiatowski,
Leo Pogge von Poggenpuhl, Sekondleutnant im Grenadier-Reg. von Trzebiatowski,
Therese Pogge von Poggenpuhl,
Sophie Pogge von Poggenpuhl,
Manon Pogge von Poggenpuhl.
} als Neffen und Nichten.

Agnes, deren etwas käseweißes Gesicht bei dem Vortrag all dieser Namen — nur den polnischen

Fig. 1: Funeral notice of Eberhard von Poggenpuhl.

Nebelung, who only heard but did not see the “Todesanzeige,” responds: „Na, so was von Poggen; ich hör’ es ordentlich quaken“ (GBA–Erz. Werk, vol. 16, 115). Nebelung

misses the visual clues in the “Anzeige” – such as the visual grouping of the nephews and nieces as separate from other relatives of the deceased – and values only its aural quality – it sounds like the croaking of frogs. The aural quality erases all information and distinctions that the visual layout would emphasize such as the hierarchical relationship between the family members. Both the visual and the aural qualities of this “Anzeige” overshadow its textual content. Again, we see the “Anzeige” embody the conflict between visual and textual qualities, and here between aural and textual qualities, as well. This is a conflict between medium and message.

6 “Anzeigen” and Capitalism

In this regard, Fontane’s use of “Anzeigen” reflects Marshall McLuhan’s dictum, “the medium is the message” (1964, 7). For Fontane’s “Anzeigen” not only convey information such as births, deaths, and marriages, but they also represent a capitalist economic system – they promote products for commercial gain. These are advertisements for products, services, and places to visit. They are the medium that, perhaps more than any other, embodies modern capitalism.

In chapter 3 of *Unwiederbringlich*, we read how Gräfin Holk’s companion, Julie von Dobschütz, reads her an “Anzeige” from the newspaper:

> Die Dobschütz [...] wandte die Zeitung und sah nun, daß es eine Annonce war, die, mit ihrem großen Holzschnitt in der Mitte, beinahe die ganze Rückseite der Zeitung einnahm. Das Auge der Dobschütz glitt darüber hin. Dann sagte sie: „Es ist eine Pensionsanzeige aus der Schweiz, natürlich vom Genfersee; hier, das kleine Gebäude, ist das Pensionat, und das große Hotel im Vordergrunde ist nur Zugabe.“ (GBA–Erz. Werk, vol. 13, 25)

The visual quality of this “Annonce,” its “Holzschnitt,” supports its commercial purpose, to advertise for a pension in Switzerland. And the size of the “Annonce” – it takes up almost all of the last page – points to the increasing dominance of image over text. Fontane underscores its rich visual quality with the statement “das große Hotel im Vordergrunde ist nur Zugabe” – it is an inessential visual embellishment. The visual richness only enhances Gräfin Holk’s enthusiasm for the religious inclination of this pension, but it is difficult to separate her religious enthusiasm from the fact that this advertisement not only conveys information, but also attempts to sell something. “Anzeigen” embody the rise of commodity capitalism. We see this again in *Effi Briest*, in chapter 30, just before Effi learns of Innstetten’s decision to abandon her. Her mother’s letter, which conveys Innstetten’s intentions and includes “Geldscheine” from her father, accompanies “mehrere Zeitungen, [und] zwei Friseuranzeigen.” Effi signs for the delivery, but the narrator notes that “Die Zwicker aber überflog die Friseuranzeigen und lachte über die Preisermäßigung von Shampooing” (GBA–Erz. Werk, vol. 15, 299). The “Friseuranzeigen” turn women’s appearance into a commodity. The “Preis-

ermäßigung" suggests that this commodity has lost value, forecasting Effi's loss of marital status and accompanying loss of value in the social economy, as indicated by her father's financial subsidy. The "Anzeigen" in this instance point to the ever-increasing commodification of society and relationships in the modern world, reinforcing the main action of the novel. "Anzeigen" in Fontane thus point to the ascendance of commercialism and materialism that accompanies the rise of bourgeois culture in late nineteenth-century Germany. "Anzeigen" contextualize Fontane's narratives within an increasingly commercial society.

7 "Anzeigen" as Fundamental to Fontane's Narratives

Readers might then ask if Fontane is writing against commercialism or in support of it. One might argue that "Anzeigen" indeed represent the increasing commercialization in society but as negative examples; Fontane's narratives serve as an alternative, even as an antidote to such commercialism. After all, his texts provide the experiential details, the conflicts, and the aesthetic form that "Anzeigen" lack; "Anzeigen" represent everything that his narratives aren't. Where "Anzeigen" convey information without context, comment, or temporality, Fontane's narratives indulge in context, dialogue, and temporal references, despite what he might claim about *Der Stechlin*. To approach this from Benjamin's perspective, "Anzeigen" embody a new kind of writing that is patently lacking, that is deficient. "Anzeigen" lack meaningful "content," for they provide only names, dates, and information, but not the sense of experience to which Benjamin appeals. Insofar as "Anzeigen" interrupt Fontane's texts, as Iurascu highlights, he indeed employs them as apparent antitheses to his realist practice. Their presence initially suggests to the reader that Fontane's narratives offer richer narrative than "Anzeigen" can. Their own lack of narrative lends authority to his narratives, simply by virtue of contrast.

Yet a closer analysis suggests that these "Anzeigen" are more than a foil for Fontane's narratives, more than just interruptions. Instead, they are an integral part of his narrative endeavor, even a precondition for it. They are an essential part of what makes Fontane modern, for they point not to an idealist or even pre-modern view of reality, subsumed under a metanarrative such as God, *Geist*, or an ideal, but to a modern view of reality as composed of various reality effects within a modern materialist, capitalist culture. This realization leads to the question that many Fontane scholars have faced: how do we reconcile the nostalgic Fontane associated with older narrative traditions with the modern Fontane who is keenly aware and critical of modern capitalism at the same time he profits from it? Günter (2008, 210) confronts this question by characterizing Fontane as a "mediales Chamäleon," one who is so well integrated into the mass-media landscape of his age that he can manipulate it

to support conflicting political views.[3] The ambiguity and uncertainty in Günter’s notion of a chameleon point to another figure that describes the relationship between “Anzeigen” and narrative in Fontane, namely supplementarity. I return here to Derrida’s term because it points to the self-contradictory nature of “Anzeigen” in Fontane, to their uncertain status between anti-narrative and modern narrative. Where “Anzeigen” seem incidental and even antithetical to Fontane’s narrative project, they are actually integral to it. Where some Fontane scholarship may emphasize aesthetics over capitalism, Fontane’s repeated use of “Anzeigen” compels us to recognize that materialist concerns were a significant force in his literary production. This creates a more complex understanding of Fontane as an author focused not only on aesthetic criteria, but also on a capitalist literary market. Helmstetter (1998, 33) identifies this tension in his works: “Fontane entwickelt eine Publikationspraxis, die es ihm ermöglicht, zugleich kommerziellen und ästhetischen Kriterien zu genügen.” McGillen (2019) describes this as a „realism of the middle,” balancing straightforward entertainment with self-reflexive, artful qualities (256), likewise identifying the tension between market and aesthetics that permeates Fontane’s work. His much-touted term, “Läuterung,” thus becomes not a practice of aesthetically mediating given reality, but instead of aesthetically mediating an already-mediated reality (McGillen 2019, 104), in this case a medial one.

In this context, “Anzeigen” play an integral role in his texts; they are narrative supplements for Fontane in regard to both the origin and the medium of the narrative. Regarding the origin of narratives, we know that “Anzeigen” or “Anzeige”-like information often provided Fontane the “Erzählstoff” for his narratives, as in the Ardenne affair for *Effi Briest* or the Karl von Maltzahn affair for *Unwiederbringlich*. We see “Anzeigen” spawning narratives at multiple points in the *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*, where they provide Fontane the occasion for extensive narrative exposition. For example, Fontane cites the “Todesanzeige” of Mathilde von Rohr:

> In ihrer Nummer vom 19. September 1889 brachte die „Kreuzzeitung“ folgende Anzeige:
> „Am 16. September, 11 Uhr vormittags, verschied nach langem, schwerem Leiden im 80. Lebensjahr unsere geliebte Tante, Großtante und Schwägerin
>
> Fräulein Mathilde von Rohr
> aus dem Hause Trieplatz,
> Conventualin zu Kloster Dobbertin.
>
> Im Namen der Hinterbliebenen Christian von Rohr, Hauptmann u. Kompaniechef im 3. G.-Gr.-Reg. Königin Elisabeth.“
> Das alte Fräulein hatte ich das Glück zu kennen, und von ihr und der guten alten Zeit, die wenigstens dann und wann eine wirklich gute alte Zeit war, will ich in nachstehendem erzählen. (GBA-Wanderungen, Bd. 6, 106)

---

3 Similarly, Helmstetter describes Fontane as “keine positive gegebene Einheit, sondern eine plurale Differenz, ein kooperatives Bündel verschiedener Autor-Rollen und diskursiver Funktionen [...].” (Helmstetter 1998, 14)

A first-person narrative ensues, marking a shift from the more impersonal, factual format of the "Anzeige" to the personal recollections of the narrator. Fontane could have offered his readers a narration of Mathilde von Rohr without the "Todesanzeige," but here, as in many other places in the *Wanderungen*, the "Anzeige" provides not only an introduction, but also an inducement to narration. It grounds his narrative in historical fact, in the reality of the *Kreuzzeitung*. And his narrative supplements the "Anzeige" with what it lacks. In implying that the "Anzeige" lacks crucial, personal information, he likewise intimates that the subsequent narrative would not exist without the "Anzeige." The narrative depends on the "Anzeige" as much as the "Anzeige" depends on the narrative. In terms of the supplement, it becomes unclear whether the narrative is the supplement to the "Anzeige," or the "Anzeige" the supplement to the narrative. Which compensates for the lack in the other?

Not only the content of "Anzeigen," but also the visual qualities of "Anzeigen" generate narrative, pointing again to the significance of visual and material culture. In chapter 3 of "Liebenberg" in *Fünf Schlösser*, the narrator quotes the "alte[n] Freiherr[n]":

> Etwas Sonderbareres als die Todesanzeige, die mir der Freiherr von *Loë* nach dem Ableben seiner Frau zugeschickt hat, hab ich lange nicht in Händen gehabt. Der Druck der Annonce (fast in Mönchsschrift) ist absurde, der Inhalt noch absurder. Die Titulaturen passen nur auf die Eitelkeit dieses Herrn und stellen ein Machwerk her, wie man's in unsern Zeiten nicht mehr erwarten sollte. Vielleicht hat Herr Geheimrat Focke auch so ein Unding bekommen. Befrag ihn doch, mit bestem Gruße von mir, ob man darauf antworten müsse? Sagt er ‚ja', so könnt ich vielleicht anfangen: Le Sieur de Hertefeld, ni Sénateur, ni Comte, ni Chevalier, ni Grand Croix, a vu avec douleur etc. (GBA-Wanderungen, Bd. 5, 256–257)

Fontane's narrator criticizes the formalities in this death announcement as well as its font ("fast in Mönchsschrift"), suggesting that the visual qualities of the "Anzeige" are an important correlate to its content. They motivate him to muse on the ridiculousness of the "Anzeige" itself so that the visual qualities of an "Anzeige" generate narrative. Fontane's prose in general and his novels in particular can be read as expositions on "Anzeigen."

But "Anzeigen" serve not only as an origin-like impulse for his narratives. They are also, in many regards, a medium for his narratives. Fontane's novels appeared in serial form, in journals that would have included "Anzeigen" or had "Beilagen" of "Anzeigen." It is difficult to imagine that Fontane could have conceived of his texts as somehow separate from this visual, material, and materialist culture. As Helmstetter asserts, "Fontane war ein markt- und publikumsbewußter Planer, Verwalter und Verwerter seiner literarischen Produktion. Er hat zwar nicht auf den 'großen Erfolg' spekuliert, mußte aber seine literarischen Ansprüche mit den Erwartungen des Publikums vermitteln." (Helmstetter 1998, 26) And Günter, analyzing Fontane's "Frauenromane," argues "dass sich Fontane mit seiner Individualität doch ganz gezielt auf den Markt einstellte." (Günther 2008, 213) As others have demonstrated, his texts were part of a material print culture where reading and advertising were closely intertwined. To

view his texts as separate from this capitalist, commercialist culture, is to overlook one of their most fundamental features. As much as they are aesthetic creations, they are also commodities demanding their place in a market of supply and demand.

8 Conclusion

“Anzeigen” embody the conflict and ambiguity at the heart of Fontane’s narratives. On the one hand, readers encounter in advertisements a type of foil, a nod to traditional narrative that would convey experience through aesthetic means, a longing for lost meta-narratives that create meaning and transcend the specificity of information grounded in immediate material culture. Advertisements point to what has disappeared in modern narrative. On the other hand, advertisements convey a different kind of narrative: information that is immediate, a product of and response to the modern capitalist culture in which they emerge. They exemplify the ascendance of visual over textual media that characterizes modernization in the nineteenth and twentieth centuries. The tension between these two modes in Fontane, as evidenced in his use of “Anzeigen,” points to his self-awareness of the conflicted role of the author within modern commodity capitalism. The contemporary author must balance the demands of aesthetics with the demands of the market. Fontane is thus both a virtuosic champion of traditional aesthetic narrative and a clear-eyed collaborator with the capitalist literary market.[4]

Works Cited

Barr, Helen: Zwischen Reklamekunst und Kunstreklame. Anzeigen in Illustrierten Zeitschriften um 1910. In: Natalia Igl, Julia Menzel (eds.): Illustrierte Zeitschriften um 1900. Mediale Eigenlogik, Multimodalität und Metaisierung. Bielefeld: transcript 2016, p. 230–259.

Benjamin, Walter: Der Erzähler. In: Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser (eds.): Gesammelte Schriften. Band II.2: Aufsätze, Essays, Vorträge. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, p. 438–465.

D’Aprile, Iwan-Michelangelo: Fontane. Ein Jahrhundert in Bewegung. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2018.

Derrida, Jacques: Of Grammatology. Transl. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: Johns Hopkins 1974.

Fontane, Theodor: Die Poggenpuhls. Roman. Berlin: F. Fontane & Co. 1896.

Graevenitz, Gerhart von: Theodor Fontane: Ängstliche Moderne. Über das Imaginäre. Konstanz: Konstanz University Press 2014.

Gretz, Daniela (ed.): Medialer Realismus. Freiburg i.Br., Berlin, Vienna: Rombach 2011.

4 Thanks to Brian Tucker for valuable input on this article.

Günter, Manuela: Im Vorhof der Kunst. Mediengeschichten der Literatur im 19. Jahrhundert. Bielefeld: transcript 2008.

Günter, Manuela: Realismus in Medien. Zu Fontanes Frauenromanen. In: Daniela Gretz (ed.): Medialer Realismus. Freiburg i.Br., Berlin, Vienna: Rombach 2011, p. 167–190.

Helmstetter, Rudolf: Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes. Fontane und die öffentlichkeitsgeschichtlichen Rahmenbedingungen des Poetischen Realismus. Munich: Fink 1998.

Helmstetter, Rudolf: *Aus dem Bereich der lebendigen Rede entrückt* – Walter Benjamins Erzählung vom Erzähler und die Mediengeschichte des Erzahlens. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 82 (2008), No. 2, p. 291–321.

Iurascu, Ilinca: 'Annoncenliteratur': Kleist, Fontane and the Rustle of Paper. In: Oxford German Studies 43 (2014), No. 3, p. 246–261.

McGillen, Petra S.: The Fontane Workshop. Manufacturing Realism in the Industrial Age of Print. New York, London: Bloomsbury Academic 2019.

McLuhan, Marshall: Understanding Media: The Extensions of Man. Second Edition. New York: Signet 1964.

Reuveni, Gideon: Reading Germany. Literature and Consumer Culture in Germany before 1933. Transl. Ruth Morris. New York: Berghahn 2006.

Trilcke, Peer: Fontane im digitalen Labor. Zur Einführung. In: FBl. 106 (2018), p. 98–101.

List of Figures

Fig. 1
Description: Funeral notice of Eberhard von Poggenpuhl
Source: Theodor Fontane: Die Poggenpuhls. Roman. Berlin: F. Fontane & Co. 1896, S. 166.
Rights: Public Domain

Vera Bachmann

Medium See – Medium Roman

Das Schweigen des Stechlin

In den Wochen Ende des Jahres 1895, in denen Theodor Fontane in „knausriger Zeitausnutzung“[1] an seinem Schreibtisch gesessen und „wie toll gearbeitet“[2] hat, um den ersten Entwurf seines Romans *Der Stechlin* zu Papier zu bringen, vollzogen sich jenseits seines Arbeitszimmers rasante medientechnische Entwicklungen. Das Jahr 1895 gilt der Medienwissenschaft nicht zufällig als das „kinematographische *annus mirabilis*“ (Dotzler und Roesler-Keilholz 2017, 70). In Berlin zeigten die Brüder Skladanowsky mit ihrem ‚Bioskop‘ genannten Projektionsapparat schon im Sommer erste Bilderfolgen; der eigentliche Beginn der Filmgeschichte wird aber meist auf den 28. Dezember 1895 datiert,[3] als die Brüder Lumière in Paris erstmals öffentlich einen Film projizierten (Dotzler und Roesler-Keilholz 2017, 67).

In Fontanes Roman findet das neue Medium Film kein Echo; ansonsten aber entfaltet der Text eine facettenreiche Medienreflexion. *Der Stechlin* entstand und erschien vor dem Hintergrund einer Medienkonkurrenz, zu der er sich verhalten musste, wollte er auf der Höhe seiner Zeit sein. Denn Fontane war nicht nur ein Kommentator des Zeitgeschehens und genauer Beobachter der medialen Neuerungen seiner Gegenwart, er hat diese auch in seinen Romanen reflektiert. Gegenüber den meisten deutschen Romanciers seiner Zeit zeichnete er sich, so Eda Sagarra, vor allem durch die „Wahrnehmung und Gestaltung [...] politischer, sozialer und vor allem mentaler Konsequenzen kommunikationstechnologischer Änderungen“ aus (Sagarra 2010, 23).[4] Einzelne Aspekte der Medialität des *Stechlin* wurden bereits eingehend untersucht,[5] bislang aber nicht aufeinander bezogen. Im Folgenden soll gezeigt werden, dass Fontane nicht nur seine Stoffe aus ‚den Medien‘ bezog und Medien innerhalb der erzählten Geschichte eine große Rolle spielen, sondern dass auch das Erzählen selbst mediensensibel ist. Um die verschiedenen Dimensionen der Mediendiskussion des Romans systematisch in den Blick zu nehmen, wird hier im Anschluss an die von Daniela Gretz vorgeschlagene Unterscheidung zwischen „Medien des Realismus“, also den medientechnischen Grundlagen realistischer Literatur, „Medien

---

1 Theodor Fontane, Brief an Paul Schlenther vom 21. Dezember 1895. In diesem Brief wird der Roman erstmals direkt erwähnt. Zitiert nach GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 489.

2 Theodor Fontane, Brief an Theodor Fontane jun. vom 25. Dezember 1895. Zitiert nach GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 490.

3 Zur schwierigen Datierung eines ‚Anfangs‘ der Filmgeschichte daher Dotzler und Roesler-Keilholz 2017, 65–73.

4 Ähnlich Sagarra 2000.

5 Vgl. Dotzler 2010; Sagarra 2010; Gretz 2011; Zuberbühler 2012; Bachmann 2013; Thomas 2015.

https://doi.org/10.1515/9783110733235-024

im Realismus“ als deren Thematisierung und motivischer Gestaltung und schließlich „medialem Realismus“ als Selbstreflexion realistischer Texte auf ihre medialen Bedingungen (Gretz 2011, 9) zunächst gezeigt, dass man Medialität für den Roman auf all diesen Ebenen in Anspruch nehmen kann: Auf der Ebene des Dargestellten charakterisiert die individuelle Mediennutzung von der Lektüre der bevorzugten Zeitung über das Telegramm bis zum Tagebuch die Figuren nicht nur, die Eigenlogik der verschiedenen Kommunikationsmedien wird auch auf Ebene der Gespräche ausführlich diskutiert. Darüber hinaus ‚infiziert‘ die Mediennutzung, wie es Joseph Vogl am Beispiel von *Cécile* herausgearbeitet hat, auch die Handlungsebene der Romane, was sich als „umfangreiches Vermittlungsgeschehen“ (Vogl 2010, 120) beschreiben lässt. Und schließlich werden zeitliche und räumliche Ordnung des Romans wesentlich durch moderne Medien bestimmt. Medien spielen aber auch auf der Ebene der Darstellung eine Rolle: Die Figuren, und mit ihnen die Leserinnen und Leser, nehmen die Romanwelt durch die Brille der genutzten Kommunikationsmedien wahr. Dazu kommt ein reflexives Moment, wie es Rudolf Helmstetter als Kennzeichen eines ‚medialen Realismus‘ bestimmt hat:

> Minimalkriterium für ‚medialen Realismus‘ ist die Unterbrechung, Irritation, Suspendierung des Mimetischen, der sinnlichen oder textuellen Gewißheit des Realismus und des Realistischen durch Reflexion auf das Mediale, das sowohl realistische Darstellungen als auch die Realität, die sie darstellen, bedingt und ermöglicht. (Helmstetter 2011, 19)

Für den *Stechlin* ist das, was „der Realismus notorisch vergißt“ (Helmstetter 2011, 20), zentral. Die Frage nach den medialen Vermittlungen geht, wie gezeigt werden soll, in Fontanes letztem Roman sogar weit über das ‚Minimalkriterium‘ mitlaufender Selbstreflexion hinaus, es wird im zentralen und titelgebenden Motiv des Romans, dem See Stechlin, geradezu inszeniert. Der See wird hier daher als ein Metamodell des Medialen gelesen, mit dem nicht zuletzt auch die Frage der Gattung reflektiert wird. Die Mediendiskussion des Romans hat, so die These, eine poetologische Dimension: *Der Stechlin* fragt nach der Rolle des Romans im Gefüge der medialen Moderne.

1 Medien vor dem Roman

Dass die ‚Wirklichkeit‘, auf die sich Fontanes Texte mimetisch beziehen, längst eine medial vermittelte ist, eine Wirklichkeit der Diskurse und Zeitungsmeldungen, der Anekdoten und des Geredes, das hat die Forschung umfassend herausgearbeitet.[6] Fontane bezog seine Stoffe überwiegend aus den zeitgenössischen Massenmedien, allen voran der Tageszeitung. Wie sehr etwa die Themen der zahlreichen Gespräche

6 Vgl. grundlegend Neumann 2011; Meuthen 1994; Helmstetter 1998.

im *Stechlin* auf Fontanes Lektüre vor allem der *Vossischen Zeitung* beruhen, hat Rolf Zuberbühler (2012) detailreich nachgewiesen. Am Titelblatt der Zeitschrift *Über Land und Meer*, in der *Der Stechlin* im Erstdruck erschien, lassen sich, wie Gretz gezeigt hat, Korrespondenzen zwischen Romantext und medialem Kontext der Veröffentlichung ausmachen (Gretz 2016, 317–320). So zeigt die Titelvignette der Zeitschrift eine auf der Weltkugel thronende Europa, die mit ihrer Fackel Licht ins Dunkel bringt und ein Buch nebst Schreibzeug in der Hand hält (s. die Abbildung in Gretz 2016, 319). Demgegenüber findet sich auf der unteren Hälfte des Zeitschriftenblattes eine Zeichnung des alten Fontane im gründerzeitlichen Interieur seines Arbeitszimmers. Zwischen beiden Illustrationen steht der Text des Romananfangs, der auf diese Weise eine Verbindung zwischen heimischer Schreibszene und weiter Welt stiftet, diese Verknüpfung aber auch selbst thematisiert (Gretz 2016, 318). Das Versprechen der Zeitschrift, ihre Leserinnen und Leser ‚über Land und Meer' mit auf die (Lese-)Reise zu nehmen, ihnen ‚mondänes' Wissen zu vermitteln und sie mit Geschichten aus der weiten Welt zu unterhalten, korrespondiert mit dem Romananfang. Dort ist es der See Stechlin, dem eine solche globalisierte Kommunikationsleistung zugeschrieben wird – und allein das zeigt, dass Medien nicht an den Romangrenzen Halt machen, sondern in den Text einwandern, um dort reflektiert und prozessiert zu werden.

2 Medien im Roman

Welch weitreichende Rolle Medialität im Roman spielt, wird bereits deutlich, wenn man den Text entlang traditioneller Analysekategorien durchgeht. Für die Gestaltung der Figuren und der Handlung, aber auch für den Aufbau des Raums und die zeitliche Ordnung spielen Medien eine große Rolle. So werden die Figuren meist nur mit wenigen Attributen versehen, was ihr Aussehen angeht, während die soziale Verortung eine weitaus größere Rolle spielt. Die Codes der Kleidung, der Häuser und des Interieurs, des Sozialverhaltens und der Ausdrucksweisen sind Aspekte, durch die den Figuren klar ein Ort in einer hierarchisch gegliederten Ständeordnung angewiesen wird. Daneben ist, so Fontane selbst, „[a]lles Plauderei, Dialog, in dem sich die Charaktere geben, mit und [in] ihnen die Geschichte".[7] Diese Dialoge, in denen die Figuren sich selbst darstellen, kreisen dabei immer wieder um Fragen zeitgenössischer Kommunikationsmedien. Egal ob es um Telegramme geht, um die verschiedenen Zeitungen, um Briefe oder Billets – die Boten, die sie überbringen, sowie ihre Nutzung und Reichweite werden ausführlich diskutiert. Die Figuren definieren sich und andere über ihre Medienkompetenz.

7 So Fontane im Entwurf zum Brief an Adolf Hoffmann, den Direktor der Deutschen Verlagsanstalt, bei der *Über Land und Meer* erschien. Zitiert nach GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 495.

2.1 Figuren und Handlung

So wird gleich am Anfang des Romans Dubslavs Skepsis gegenüber der Telegrafie dargestellt: „Immer is einer dod, oder es kommt wer, der besser zu Hause geblieben wäre“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 14), so sein Kommentar zum Telegramm, das sein Diener Engelke bringt. Dass der bereits weiß, was im Telegramm steht – und dass Dubslav das kommentiert –, das zeugt trotz seiner Skepsis von einer großen Sensibilität für die sozialen Praktiken, die die Mediennutzung begleiten und die hier bis zur Diskussion über das angemessene Trinkgeld für den Boten führen (vgl. GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 16). Dubslavs Misstrauen gegenüber dem modernen Medium weist ihn als Vertreter des ‚Alten‘ aus, denn die vielfach umkreiste Frage des Alten und Neuen wird immer auch im Hinblick auf die genutzten Kommunikationsmittel gestellt. Sie erlaubt jedoch keine klaren Zuordnungen. Dass sein Sohn Woldemar Absender des fraglichen Telegramms ist, heißt nicht, dass er sich des neuen Mediums geschickt zu bedienen wüsste. Schließlich besitzt er auch ein Tagebuch, „das er, trotz sonstiger Modernität, in altmodischer Weise von jung an führte“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 135). Das Standard-Telegramm jedenfalls, das Woldemar aus London in die Heimat sendet, noch dazu (dank technischer Reproduzierbarkeit) in identischem Wortlaut an Czako und die Barbys, ist, gemessen an den Erwartungen der anderen, „wenig“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 276), da sind sich fast alle einig. Nur der alte Graf Barby gibt zu bedenken, dass Woldemar seine Botschaft eben dem Medium angepasst habe, statt die Tonart des sentimentalen Briefwechsels zu imitieren: „‚Es ist umgekehrt ein sehr gutes Telegramm, weil ein richtiges Telegramm; Richmond, Windsor, Nelsonsäule. Soll er etwa telegraphieren, daß er sich sehnt, uns wieder zu sehn?‘“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 276–277) Auch hier ist es ein Vertreter der alten Generation, der das ‚Neue‘ vorurteilslos betrachtet. Woldemar, so kann man resümieren, hat die Erwartung an Inhalt und Ton seiner Nachricht enttäuscht, weil er der Form des neuen Mediums entsprach. In ähnlicher Weise entspricht er auch mit der Wahl von Armgard, die nicht zufällig gleich im Anschluss erzählt wird, der Form, den gesellschaftlichen Konventionen. Der Roman verpasst auf diese Weise die tragischen Verstrickungen, die in der Dreierkonstellation Armgard – Woldemar – Melusine angelegt gewesen wären; möglicherweise ist das eine Entscheidung für eine zeitgemäße Form des Erzählens. Die Mediendiskussion im Text hat immer auch den Roman selbst im Blick. Ein ‚sehr guter, weil richtiger‘ Roman Ende des 19. Jahrhunderts erzählt keine empfindsame Liebesgeschichte.

Alles, was im *Stechlin* passiert – und es ist bekanntlich nicht allzu viel –, wird medial vorbereitet oder reflektiert, wenn es nicht gleich vermittelt durch Medien in den Roman eingetragen wird. Das beginnt nicht erst mit dem Telegramm, das Woldemars Besuch in Stechlin ankündigt, sondern im Grunde bereits auf der ersten Seite des Romans, wo erst die von den Anwohnern verbreiteten Gerüchte die Stille des Romananfangs durchbrechen. Es setzt sich fort im Tagebucheintrag Woldemars über die Barbys (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, Kap. 12), dem Billet Melusines, in dem die Landpartie zum Eierhäuschen vorbereitet wird (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, Kap. 14), und dem

Brief von Tante Adelheid zur Heiratsfrage (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, Kap. 16). Letzterer teilt in einer Nachschrift mit, dass Dubslav sich als Kandidat der Konservativen für die Nachwahl habe aufstellen lassen. Wie sehr sich die Erzählinstanz gegenüber den durch Medien eingespielten Stimmen der Romanfiguren zurücknimmt, kann man an diesem Beispiel sehen: „Es war so, wie die Tante geschrieben" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 190), bestätigt die Erzählerstimme, um im nächsten Satz zu ergänzen: „Dubslav hatte sich als konservativen Kandidaten aufstellen lassen, und wenn für Woldemar noch Zweifel darüber gewesen wären, so hätten einige am Tage darauf von Lorenzen eintreffende Zeilen diese Zweifel beseitigt" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 190–191). Darauf folgt der Brieftext Lorenzens, der das Ereignis freilich aus einem anderen Blickwinkel kommentiert als die Domina von Kloster Wutz. Von der Niederlage seines Vaters erfährt Woldemar ebenfalls vermittelt: durch Zeitungstelegramme zunächst, gefolgt wiederum von einem Brief Lorenzens, „der zunächst die Telegramme bestätigte und am Schlusse hinzusetzte, daß Dubslav eigentlich herzlich froh über den Ausgang sei" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 239). Die Autorität zur Deutung des Geschehens wird von der Erzählinstanz an die Briefzeugnisse delegiert, die sich gleichzeitig ergänzen und kommentieren. Es handelt sich bei diesem erzählerischen Verfahren auch, aber nicht nur, um Perspektivismus, denn auffallend oft ersetzen die brieflichen und sonstigen Mitteilungen die direkte Interaktion. Die Nachricht von der Wahlniederlage wird nur durch Pastor Lorenzens Brief kommentiert, während das direkte Umfeld Woldemars schweigt. Das gilt für sein Regiment, „in dem man sich, von ein paar Intimsten abgesehen, eigentlich schon jetzt über den unliebsamen Zwischenfall ausschwieg" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 239), ebenso wie für die Barbys: „Und in Schweigen hüllte man sich auch am Kronprinzen-Ufer […]" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 239). Immer wieder wird berichtet, dass den Figuren zur rechten Zeit die rechten Worte fehlten: „Woldemar fühlte, daß er etwas sagen müsse" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 289), heißt es in dem Moment, der sich nachträglich als Verlobungsszene erweist. Doch während die Erzählinstanz die Verlobung anschließend nur mit einem knappen Satz in märchenhaftem Ton bestätigt (Geisenhanslüke 2015, 172), ist der folgende Brief von Dubslav umso beredter. Während die Wiedergabe von Ereignissen und direkter Interaktion also zurückgenommen wird, rückt die mediale Vermittlung und Reflexion an ihre Stelle. Der Grad der Mittelbarkeit nimmt zu, der Modus dieses Erzählens ist nicht nur ein narrativer, sondern ein medialer.

2.2 Raum und Zeit

Im Roman gibt es nichts, was nicht medialer Vermittlung unterläge. Bereits der erste Blick von Czako und Rex, den Freunden Woldemars, den sie bei der Ankunft auf Schloss Stechlin werfen, ist medial vorgeprägt. Nicht nur handelt es sich bei dem „Zauberschloß" um ein „am Ende der Avenue sich aufbauende[s] Bild" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 17) – das Bild selbst ist durch literarische Vorbilder indiziert: „‚Ich find' es

geradezu märchenhaft, Fata Morgana'", bemerkt Czako, und setzt hinzu: „,das heißt, ich habe noch keine gesehn'" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 17). Nicht nur der Autor Fontane hat also seine Stoffe aus der Zeitung bezogen, die Figuren folgen den gleichen Gesetzen. Das Vorbild der romaninternen Wirklichkeit ist durch das Märchen vermittelt. Und das tritt ausgerechnet an der ‚Fata Morgana' zutage, die ja selbst nichts ist als eine Luftspiegelung, ein irreales Abbild. Die ‚Fata Morgana' evoziert zudem einen Exotismus, der auch die Titelvignette von *Über Land und Meer* kennzeichnet. Auf der rechten Seite ist dort ein Beduinenlager in der Wüste abgebildet, links der Weltkugel dagegen eine europäische Kulturlandschaft.[8] Das medial vermittelte Lektüre- und Bilderwissen erweitert und überformt den Erfahrungsraum des Einzelnen, so dass sich nicht mehr trennen lässt, was selbst erlebt und was angelesen ist. An anderer Stelle heißt es: „,Ja diese Einbildungen!' fuhr Koseleger fort, zu dessen Lieblingsgesprächen dieses Thema gehörte. ‚Gewiß ist es richtig, daß wir samt und sonders von Einbildungen leben […]'" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 200).[9] Der Bereich des sekundären, medial vermittelten Wissens, das sind die Fata Morganen des Bildungsbürgertums. Sie machen ein Märchenschloss aus einem „,alte[n] Kasten'" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 10) und zeigen in der Differenz der Perspektiven, dass auch ‚Wirklichkeit' medial vermittelt ist.

Dazu kommt die Funktion der Medien, räumliche Distanzen (insbesondere zwischen Provinz und Hauptstadt) zu überbrücken und ein Geschehen zu erzählen, das mehrere Orte betrifft. Hier thront kein Erzähler allwissend über den Dingen, der mehrere Räume zugleich in den Blick nehmen würde, vielmehr wechselt er die Perspektiven und Schauplätze mit den Reisen per Pferd, mit Kutsche oder Eisenbahn, aber auch mit den ausgetauschten Briefen, Billets und Telegrammen. Dabei beschränkt sich die Darstellung weitgehend auf die Schauplätze Berlin und Umland. Nur für die Hochzeitsreise springt die Erzählinstanz einmal kurz nach Italien. Woldemars Englandreise dagegen wird nicht erzählt. Die zeitgenössischen Kommunikationsmedien sind mobiler als die Figuren selbst, und vor allem schneller. In acht Tagen seien sie auf Capri, schreibt Armgard an Melusine. „,Sorge, daß wir dann einen Brief von dir vorfinden. Vorher sind wir so gut wie unerreichbar […]'" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 444–445).

Der Roman legt ein besonderes Augenmerk auf den zeitlichen Aspekt der Übertragung von Botschaften. Die Reihenfolge ihres Schreibens, Versendens und Eintreffens wird genau vermerkt. So lautet der erste Satz des zweiten Kapitels: „Ziemlich um dieselbe Zeit, wo der Telegraphenbote bei Gundermanns vorsprach, um die Bestellung des alten Herrn von Stechlin auszurichten, ritten Woldemar, Rex und Czako, die sich für sechs Uhr angemeldet hatten, in breiter Front von Cremmen ab" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 16). Eine seltsam umständliche Zeitangabe, die sich dadurch erklärt, dass Dubslav den genannten Telegrafenboten am Ende des vorigen Kapitels losschicken lässt. Der Kapitelübergang markiert eine Ellipse, während der der Bote unterwegs

---

8 Ich danke Andreas Beck für diesen und weitere Hinweise.

9 Vgl. Helmstetter 2011, 32.

ist. Die Chronologie der Reisen von Botschaften und Reitern ist hier streng gewahrt. Dass moderne Medien das zeitliche Gefüge der Ereignisse auch durcheinanderbringen können, darauf weist Dubslav selbst hin: „‚Und dabei diese merkwürdigen Verschiebungen in Zeit und Stunde. Beinahe komisch. Als Anno siebzig die Pariser Septemberrevolution ausbrach, wußte man's in Amerika drüben um ein paar Stunden früher, als die Revolution überhaupt da war'" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 29).

Die Medien im Roman bieten aber nicht nur verschiedene Versionen von Wirklichkeit, sie fabrizieren nebenbei Störgeräusche und machen sich damit selbst sichtbar. Dass das Medium die Botschaft ist, diese Einsicht wird immer wieder aufs Neue verhandelt. Die Telegramme, Billets und Briefe, die im Roman aus der Welt, und das heißt aus Berlin, aber auch aus London oder Italien, in die Provinz gelangen – sie übertragen mehrdeutige Botschaften: neben dem Gesagten das Ungesagte, neben dem Ankommen auch das Zuspätkommen. Sie rücken damit die Nachrichtenkanäle ins Bewusstsein.

Der räumliche Aufbau des Romans ist dabei selbst medial modelliert: Der See Stechlin liegt im Zentrum einer erzählten Welt, die sich im Abseits situiert. Auch für diese Konstellation ist die mediale Infrastruktur ausschlaggebend, baut doch die räumliche Struktur des Romans auf der Unterscheidung von Provinz und Welt auf. Der See steht für die Überwindung dieser Differenz, er soll den Anschluss des abgelegenen Winkels an die Welt gewährleisten. Mit seinen unterirdischen Verbindungen hat er Kontakt zu anderen Weltregionen; daher ist er das Alleinstellungsmerkmal der Gegend: „‚Das andere giebt es wo anders auch, aber der See ...'" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 62), erklärt Dubslav es Czako, und Woldemar stellt Melusine den See mit den Worten vor: „‚Er hat Weltbeziehungen, vornehme, geheimnisvolle Beziehungen, und nur alles Gewöhnliche, wie beispielsweise Steckerlinge, hat er nicht.'" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 158–159) Der See überträgt Nachrichten naturgeschichtlicher und politischer Erdbeben in die Provinz: Gegenüber Rex und Czako bezeichnet Dubslav ihn als „unsre pièce de résistance" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 62), deren (falsche) Übersetzung als „Widerstand" Pastor Lorenzens Deutung des Sees bestimmt: „‚Lorenzen erklärt ihn außerdem noch für einen richtigen Revolutionär, der gleich mitrumort, wenn irgendwo was los ist. Und es ist auch wirklich so.'" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 62) Wenn jede der Figuren den See auch für ihre eigene Deutung in Anspruch nimmt, so ist diesen Deutungen doch eins gemein: Sie zielen auf die Verbindung der Provinz mit einem globalen Geschehen.

2.3 Provinz und Prosa

‚Provinz' ist im Roman durchweg negativ besetzt. Angefangen von Dubslavs Schwierigkeiten, den Freunden seines Sohnes angemessenes Gesprächspersonal für ein Abendessen anzubieten, über die groteske Darstellung der weiteren Adelsnachbarschaft anlässlich der Wahl, bis zur Beschreibung der kauzigen Schwester auf Kloster

Wutz: Die Abgeschiedenheit bringt die Tendenz zur Weltfremdheit mit sich. Und gegen diese Tendenz werden die modernen Kommunikationsmedien aufgeboten: „‚[T]rotzdem geht es nicht ohne Telegraphie, gerade hier in unsrer Einsamkeit'", formuliert Gundermann (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 29). Medialität, das ist der Anschluss der Provinz an die weite Welt. Sie hat aber auch eine Kehrseite: Denn umgekehrt sind es die Nachrichten aus der Ferne, die die Nahwelt als ereignislos und langweilig erscheinen lassen. Sie ermöglichen erst den Vergleich, in dem die Heimat nur verlieren kann. Man könnte also auch sagen, Medialität erzeugt das Gefühl der Provinzialität.

Im Roman wird nun aber alles, was provinziell, eng und rückständig erscheint, mit dem Verdikt des *Prosaischen* belegt; die topologische Unterscheidung von Provinz und Welt wird so mit der literaturtheoretischen Unterscheidung von Poesie und Prosa verbunden. Als Woldemar zur Heiratsfrage Stellung nimmt und sagt: „‚mich beschäftigen diese Dinge'" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 57), erwidert Dubslav von Stechlin: „‚Nimm mir's nicht übel, Woldemar, das ist ja gar nichts. Beschäftigen! Ich bin nicht fürs Poetische, das ist für Gouvernanten und arme Lehrer, die nach Görbersdorf müssen [...], aber diese Wendung ‚sich beschäftigen', das ist mir denn doch zu prosaisch'" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 57). Und über Adelheid, die Schwester Dubslavs und Domina des Klosters Wutz, heißt es: „Was aber, trotz solcher Vorzüge, den Verkehr mit ihr so schwer machte, das war die tiefe Prosa ihrer Natur, das märkisch Enge, das Mißtrauen gegen alles, was die Welt der Schönheit oder gar der Freiheit auch nur streifte" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 95).

Das Poetische, die Welt der Schönheit und Freiheit, das ist im Roman mit der weiten Welt verbunden: Rubens' Kreuzabnahme im Original beispielsweise, von der bei Pastor Lorenzen nur eine Kopie hängt. „‚Wohl jedem, der draußen war, und zu dem die Welt mal in andern Zungen redete!'", bemerkt Superintendant Koseleger beim Anblick des Bildes. „‚Ach, Lorenzen, es ist traurig, hier versauern zu müssen'" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 202–203). Und er fügt hinzu: „‚Alles nackte Prosa, widerhaarige Kollegen und Amtsbrüder, die mir nicht verzeihen können, daß ich im Haag war und mit einer Großfürstin übers Land fahren konnte'" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 204). Prosa, immerhin die Gattung des Romans, so kann man aus diesen Kommentaren folgern, ist in Reinform unerträglich. Denn während Prosa, besonders der Roman, im 19. Jahrhundert zur bevorzugten Gattung avanciert, setzt sich daneben eine pejorative metaphorische Bedeutung von Prosa als dem Alltäglichen, Routinierten und Anspruchslosen durch.[10] Der Aufstieg der Prosa als literarischer Gattung im 19. Jahrhundert verbindet sich, wie Nicolas Pethes (2016, 129–134) anschaulich gezeigt hat, zudem mit der Idee des Archivs (auf die noch zurückzukommen sein wird). Die Orientierung des Archivs an der Dokumentation und Verwaltung des Alltäglichen – im Roman sind es die Wetterfahnen in Dubslavs privatem Museum – betreffe auch das Formproblem der Prosa als ungebundener Rede. Die „überraschende[] Überraschungslosigkeit" (Pethes

10 So in Hegels Ausdruck von der ‚Prosa der Verhältnisse'; vgl. dazu Pethes 2016, 134.

2016, 131) der Prosaliteratur im 19. Jahrhundert basiere, so Pethes, auf dem Prinzip einer Archivierung des Alltäglichen. Nichts anderes demonstriert Fontanes *Stechlin*.

Die Frequenz, mit der der Roman jedoch im metaphorischen Sinn von Prosa und dem Prosaischen spricht, lässt aufhorchen: Sie hat eine poetologische Dimension, die über Selbstironie hinausgeht. Reine Prosa, das wäre vielleicht die Dorfgeschichte à la Auerbach, zu der sich der Provinzroman keinesfalls bekennen will. So, wie die modernen Kommunikationsmedien die Gegend davor retten, im Provinziellen zu verharren, bewahrt die Medialität den Roman davor, ausschließlich ‚prosaisch' zu sein. Reine Poesie dagegen wäre das Gegenteil, also Ortlosigkeit, absolute Mobilität. Im Roman ist es der Kindertraum Armgards, auf Reisen und unerreichbar zu sein: „‚ein Zustand, den ich mir als Kind immer gewünscht und mir als etwas ganz besonders Poetisches vorgestellt habe'" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 445). In diesem poetischen Zustand verpassen Armgard und Woldemar allerdings die Nachricht vom Tod Dubslavs zu Hause in Brandenburg. Der Roman situiert sich offenbar zwischen diesen Polen: als Vermittler zwischen dem Poetischen und dem Prosaischen, als Medium der Verbindung von Provinz und Welt.

3 Medien des Romans

3.1 Der See als Metamedium

Medialität kennzeichnet den Roman auf allen Ebenen. Nicht nur motivisch spielen Kommunikationsmedien eine Rolle, sie bestimmen auch die Perspektive des Erzählten und strukturieren Raum und Zeit des Romans. Im Zentrum nicht nur des Raums, sondern auch der Mediendiskussion, die der Roman entfaltet, steht der See Stechlin. Im Folgenden soll gezeigt werden, dass er als Modell der durchgreifenden Medialität fungiert, als Metamedium quasi, an dem der Text die Frage nach der Medialität von Literatur verhandelt.

Am Anfang ist alles still. Erst durch Medien wird etwas zum Sprechen gebracht. Davon berichtet der Romananfang: „Alles still hier" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 5) – die doppelte Deixis inmitten der ersten Seite bezieht sich auf den eben vorgestellten See und meint doch auch den Roman, der mit der Rede über den See begonnen wird. Noch ist es still hier, noch hat die Erzählstimme nur einen Schauplatz abgesteckt und ist von der geografischen Verortung im Norden der Grafschaft Ruppin über die menschenarme Waldung und die darin liegende Seenkette auf einen bestimmten dieser Seen zu sprechen gekommen, den Stechlin. Noch ist keine Zeit der Erzählung in die Topografie eingetragen, noch hat das Gespräch der Figuren, das den größten Teil des Romans ausmachen wird, nicht eingesetzt. Paradox ist das Benennen der Stille aber nur, wenn man das Medium der Aussage missachtet: Die lautlose Schrift, nicht die Stimme ist es, die hier spricht. „Alles still hier" – die Deixis verweist auf den Text und damit das

Medium auf sich selbst. Doch die Stille setzt die Erzählung in Gang, ruft sie doch die Gerüchte hervor, in denen die Anwohner von den geheimen Verbindungen des Sees mit aller Welt erzählen und vom Wasserstrahl und dem Aufsteigen eines roten Hahns zu berichten wissen.[11]

Hier spricht nicht die Natur, hier wird sie zum Sprechen gebracht, die Stille durch ein phantastisches Element belebt. Dieses wird aber als von den Anwohnern verbreitetes Gerücht markiert und bleibt isoliert: Weder wird es naturwissenschaftlich integriert noch falsifiziert. Der Text geht stattdessen entlang der Kette der Homologien weiter zum Wald namens Stechlin, zum Dorf Stechlin und zum Schloss Stechlin, um schließlich mit dem Schlossherrn namens Stechlin den Protagonisten des Romans zu erreichen. Denn die Position der Hauptfigur, folgt man Fontanes Selbstzeugnissen, kommt eher dem See zu als seinem Anwohner. In einem Brief an Carl Robert Lessing vom 8. Juni 1896 zumindest nennt Fontane seinen Text nicht nur einen „politischen Roman", sondern weist als dessen Thema den See aus: „Um diesen See handelt es sich, trotzdem er nur zu Anfang und zu Ende mit etwa 5 Zeilen vorkommt. Er ist das Leitmotiv" (zitiert nach GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 491).

Auch innerhalb des Romans ist und bleibt der See eine entscheidende Referenz, auf die die Romanfiguren immer wieder zu sprechen kommen. Der See rahmt den Roman und benennt alle, die in ihm vorkommen. Von den meisten anderen Medien des Romans unterscheidet er sich aber auch dadurch, dass er ein natürliches Medium ist und keine Errungenschaft der technischen Moderne. Medialität wird dadurch einerseits naturalisiert: Sie wird als grundlegendes Prinzip ausgestellt, das der kulturellen Mediennutzung vorausgeht. Der See überträgt entsprechend zunächst Naturereignisse: Erdbeben, Vulkanausbrüche – und erst davon abgeleitet auch menschliche und soziale Erschütterungen. Die kommunikationstechnologische Entwicklung erscheint so als Mimesis der Natur, als Nachahmung einer grundlegenden Medialität, die die Natur immer schon kennzeichnet. Auf der anderen Seite wird ‚Medialität' als eine Erwartungshaltung charakterisiert, die die Figuren nicht nur auf ihr Alltagsleben und die Gesellschaft beziehen, sondern auch auf die Natur projizieren. Natur wird hier durch eine mediale Brille gesehen. Gerade die Stille des Sees lässt erkennen, dass im Medienzeitalter alles unweigerlich zum Medium wird, auch die Natur.

3.2 Kommunikationsmodelle des Sees

In der Reihe der Stechline, die der Romananfang aufzählt, fehlt der Roman selbst: Auch ihm gibt der See seinen Namen. Der steht dafür in der Überschrift: *Der Stechlin*, das ist auch der Roman Fontanes. Die Homologie von See, Dorf, Adelsgeschlecht und Roman legt die Frage nach der Gemeinsamkeit der Namensträger nahe; und da es

11 Dazu ausführlicher Bachmann 2013, 245–248.

der See ist, der alles Umliegende benennt, ist zu folgern, dass auch der Roman nach ihm benannt ist, und nicht etwa nach Dubslav oder gar Woldemar von Stechlin. Dem entspricht auch das Ende des Romans mit Melusines Plädoyer für ein Weiterleben des Stechlin, demgegenüber es gleichgültig sei, ob die Stechline überlebten (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 462). Nimmt man an, dass mit der Homologie von See und Roman eine strukturelle Analogie angelegt sein könnte, so fragt sich, welchem der im Folgenden aufgezeigten Kommunikationsmodelle, die am See durchgespielt werden, der Roman selbst entspräche.

Der See Stechlin wird bereits zu Beginn des Romans über seine medialen Fähigkeiten eingeführt. Sie heben ihn hervor in der Seenkette, deren Teil er ist. Er gewährleistet den Anschluss der Brandenburger Provinz an die große weite Welt: Island, Java, die Südsee werden als Sehnsuchtsorte genannt, denen Gransee und Rheinsberg gegenüberstehen. Über unterirdische Kanäle, so die Vermutung, steht er mit den fernen Orten in Kontakt und überträgt deren Botschaften. Damit ist der See das Sinnbild der Vernetzung und das Natur-Pendant zum Kabelbauingenieur Gordon in *Cécile*.[12] Aber die Vernetzung ist nur eines der Kommunikationsmodelle, für die der See steht. Bei genauerem Hinsehen wird er bereits auf der ersten Seite des Romans für ganz unterschiedliche mediale Konzepte in Anspruch genommen. Ein zweites Modell wäre das der Spiegelung. Auch dieses wird am Romananfang als Möglichkeit aufgerufen: „und nur selten, daß ein Habicht drüber hinfliegt und seinen Schatten auf die Spiegelfläche wirft" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 5). Ein drittes Modell wird gleich verneint: das der Einkerbung in eine Oberfläche, ein Urmodell der Schrift: „aber kein Kahn zieht seine Furchen" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 5). Der aufspringende Wasserstrahl, aber auch der sagenhafte rote Hahn, der aus der Tiefe aufsteigt und in die Lande hineinkräht, stellen ein viertes Kommunikationsmodell dar: Nicht die Vernetzung in der Horizontalen liegt dem zugrunde, sondern das Signal aus der Tiefe, das lediglich meldet, *dass* etwas los ist, aber nicht, *was*. Als Kommunikationsmodell, so ist festzuhalten, ist der See überdeterminiert. Den vier Versionen, die der Romananfang entwirft, folgen im Verlauf des Romans weitere Zuschreibungen durch die Figuren. Melusine vermutet im zugefrorenen See ein Reservoir des Schreckens, der besser unter der Oberfläche bleiben sollte, Dubslav hält ihn für einen Resonanzkörper sozialer Unruhen, und Pastor Lorenzen sogar für deren Auslöser oder zumindest Verstärker: für einen Revolutionär. Es kann also im Folgenden nicht darum gehen, diese unterschiedlichen Bilder des Stechlin gegeneinander auszuspielen und eines davon zu privilegieren und zum Prinzip des Romans zu erklären – vielmehr soll gezeigt werden, inwiefern gerade die Überdeterminierung des Sees ihn zu einer poetologischen Metapher macht.

---

12 Die Figur des Gordon wird entsprechend auf Fontanes Londoner Bekanntschaft mit den Ingenieurskreisen um die Brüder Siemens zurückgeführt, die die Verlegung der transatlantischen Kabel für die Telegrafie betrieben. Vgl. Fischer 1999; Durzak 2004; Sagarra 2010; Thomas 2015.

3.3 Vernetzung

Außer dem Habicht am Romananfang (der genaugenommen auch nur seinen Schatten auf die Spiegelfläche wirft) spiegelt sich nichts und niemand im See; das (realistische) Prinzip der Widerspiegelung fällt aus. „Seine Anzeige, dass etwas in der weiten Welt geschieht, bricht die Spiegelfläche", so Bernhard Dotzler (2010, 77–78). Das Aufsteigen des roten Hahns ist ein indexikalisches Zeichen, das von den in der Tiefe liegenden Querverbindungen zeugt. Daher entspreche der mit aller Welt in Korrespondenz stehende See einem Konzept von Literatur, deren Paradigma nicht die Widerspiegelung, sondern die Vernetzung sei (Dotzler 2010, 78). In diesem Sinn könnte man die Intertextualität des Romans als Netzwerk lesen: Denn der Roman korrespondiert nicht nur mit Zeitgeschehen und Sozialem, referiert die aktuellen Entwicklungen auf den Gebieten der Technik, Industrie und Naturwissenschaften, sondern auch mit der Literatur. Das gilt für die vielfältigen expliziten Zitate ebenso wie für die Subtexte, die der Roman transportiert, ohne sie offen zu zitieren. So wird, um nur ein Beispiel zu nennen, der Vergleich Armgards mit der gleichnamigen Figur aus Schillers *Wilhelm Tell* im Roman von Woldemar direkt gezogen (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 136); der Name ist dabei nur das Signal, das von einer grundlegenden Bedeutung Schillers für den *Stechlin* zeugt – und zwar nicht nur seines Werks, sondern auch seiner Biografie. Das Dreieck Woldemar – Melusine – Armgard hat ein deutliches Vorbild in Schillers *menage à trois* mit den Schwestern Charlotte von Lengefeld und ihrer älteren Schwester Karoline. Fontane, so gibt die *Chronik* (851–867) Auskunft, hat Karoline von Wolzogens Buch *Schillers Leben* im Frühjahr 1858 gelesen. Sein brieflicher Kommentar an Henriette von Merckel, die ihm das Buch geschickt hatte, weist voraus auf Figurengestaltung und -konstellation im *Stechlin*: „Das [Karoline] muß eine sehr feine Dame gewesen sein. Allen Respekt! In den ersten Zweidritteln des Buchs interessiert mich fast nur diese Frau. Schiller [...] macht den Eindruck eines Konrektors, über dessen Schulmeisterseele die Liebe gelaufen ist" (FMer, Bd. 2, 49). Fontanes vielzitierte Ankündigung seines Romans bei der Zeitschrift *Land und Meer*, „[v]on Verwicklungen und Lösungen, von Herzenskonflikten oder Konflikten überhaupt, von Spannungen und Ueberraschungen findet sich nichts" (zitiert nach GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 495), kann man auch dahingehend verstehen, dass die Emotionen von der Textoberfläche verschwunden sind, während sie über die Intertexte untergründig präsent gehalten werden, als ein Modell intertextuell vernetzter Literatur. Schillers persönliche Liebesgeschichten: Das wäre der Vulkan in Java, der sich im Roman nur als leises Grollen vernehmen lässt, während die Paarfindung von Armgard und Woldemar konfliktfrei vonstattengehen kann.[13] Fontanes Realismus, wie er sich im Bild des kosmopolitischen Sees ausdrückt, wäre in dieser Perspektive ein telegrafischer, intertextueller Realismus, der mit den Diskursen seiner Zeit in untergründiger Verbindung steht und nur dann und wann in Zitaten

13 Zu einem weiteren Intertext, Goethes *Wahlverwandtschaften*, vgl. Geisenhanslüke 2015.

und Anspielungen Signale davon an seine Oberfläche steigen lässt. Doch dem Bild des Sees als Seismograph in der Brandenburger Provinz, ausgebaut zu einer Theorie des Realismus als vernetzter Literatur mit Weltkorrespondenzen, widerspricht ein Moment, das in der Forschung meist übersehen wird: Seine kommunikativen Fähigkeiten stellt der Stechlinsee in der gesamten Romanhandlung nie unter Beweis.

4 Medium Roman

4.1 Das Schweigen des Archivs

Immer wieder wird von den Strudeln und Trichtern berichtet, immer wieder blickt man erwartungsvoll auf den See, doch es passiert: nichts. Und das, obwohl die Strudel die Keimzelle des gesamten Romanprojekts gewesen zu sein scheinen. In einem Brief an Josef Viktor Widmann vom 19. November 1895, in dem Fontane sich für dessen Rezension von *Effi Briest* bedankte, hängt er eine Bemerkung an, die Zuberbühler als „poetische Initialzündung" (Zuberbühler 2012, 65) des *Stechlin* bezeichnet: „Ich glaube, es giebt Strudel in stehenden Gewässern. Ich kenne zwei kleine Seen in unsrer Mark, in denen sich Springfluthen und Trichter bilden, wenn in Italien und Island die Vulkane los gehn" (zitiert nach GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 490–491). Vom ‚Glauben' zum ‚Kennen' zum einfachen Konstatieren, dass es so ist, nimmt hier die Gewissheit über das Verhalten der Seen graduell zu. Im fertigen Roman wird diese Gewissheit wieder zum Gerücht, der See stellt sie nie unter Beweis. Sie findet sich allein auf der Ebene der Zuschreibung durch die Romanfiguren. Immer wieder sprechen diese von den medialen Aktivitäten des Sees, während dieser schweigt. Seine einzige Aktivität auf den 500 Romanseiten besteht darin, dass er zufriert – und selbst das wird als ein passives Überdecktwerden durch die Natur beschrieben (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 315–316). Als die Schwestern Barby nach der Verlobung Armgards mit Woldemar an Weihnachten zu Besuch kommen, lässt Dubslav extra auf einem Fleck den Schnee von der Eisfläche schaufeln, „lediglich für den Fall, daß die Damen vielleicht Lust bezeigen sollten, die Sprudel- und Trichterstelle genauer zu studieren" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 309). Die großangelegte, durch viele Gespräche vorbereitete Demonstration des Sees aber gerät zur Enttäuschung, der Stechlin wird seinem sorgsam aufgebauten Ruf nicht gerecht. „‚Hab' die Ehr', Ihnen hier die große Sehenswürdigkeit von Dorf und Schloß Stechlin zu präsentieren, unsern See, *meinen* See, wenn Sie mir das Wort gestatten wollen'", so setzt Dubslav noch an (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 315), nur um die Deutung und Würdigung des Sees wieder an fremde Autoritäten zu delegieren:

> „‚Alle möglichen Naturforscher waren hier und haben sich höchst schmeichelhaft über den See geäußert. Immer hieß es: ‚es stehe wissenschaftlich fest'. Und das ist jetzt das Höchste. Früher sagte man: ‚es steht in den Akten'. Ich lasse dabei dahingestellt sein, wovor man sich tiefer verbeugen muß'" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 315).

Die Bedeutung des Sees speist sich aus fremden Quellen. Nebenbei bemerkt Dubslav noch den historischen Wandel ihrer Autorität und verzeichnet, wie das Paradigma der Wissenschaft dem der Verwaltung offenbar den Rang abgelaufen hat. Melusine kann das nicht überzeugen: „‚Ja', sagte Melusine, ‚das ist nun also der große Moment. Orientiert bin ich. Aber wie das mit allem Großen geht, ich empfinde doch auch etwas von Enttäuschung'" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 315). Dubslavs Entgegnung ist aufschlussreich, denn er führt den Winter als Grund für Melusines Enttäuschung an. Aber nicht, weil das Eis das Aufsteigen des Hahns unterdrücke, sondern lediglich die Vorstellung davon: „‚Wenn Sie die offene Seefläche vor sich hätten und in der Vorstellung stünden: ‚jetzt bildet sich der Trichter und jetzt steigt es herauf', so würden Sie mutmaßlich nichts von Enttäuschung empfinden'" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 315). Auch hier bleiben die Aktivitäten des Sees allein auf Ebene der Zuschreibung.

Der vereiste und schneebedeckte Stechlin: Das ist ein ganz anderes Bild des Sees als der vernetzte Kosmopolit. Auch dieses Bild kann auf seine Modellhaftigkeit für den Roman hin befragt werden: Straft der schweigende Stechlin die Gerüchte Lügen, die um ihn gesponnen werden? Desavouiert er damit nicht gleichzeitig die Versuche, ihn als mediales Literaturmodell zu entdecken? Angesichts seines hartnäckigen Schweigens läge letztere Vermutung nahe. Warum aber würden dann all die Bilder des medialen, kommunizierenden und verbindenden Sees aufgeboten, wenn der vereiste See ihnen in keiner Weise entspräche?

Die Antwort auf diese Fragen hängt mit dem Status zusammen, dem man dem See interpretatorisch zubilligt: Fontane selbst hat ihn bekanntlich in dem erwähnten Brief an Carl Robert Lessing als „Leitmotiv" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 491) bezeichnet; in der Forschung ist sein Zeichenstatus seither stark umstritten.[14] Ob der Stechlin als Symbol, Symptom oder Allegorie, als Motiv oder Metapher zu verstehen sei, die – jeweils mit guten Argumenten geführte – Diskussion zeugt auch davon, dass der See so angelegt ist, dass er alle diese Interpretationen ermöglicht. Ihn wie hier vorgeschlagen als Medium zu konzipieren, heißt nicht nur, seine kommunikativen Fähigkeiten in den Blick zu nehmen, sondern auch, ihn selbst als Projektionsfläche und Produkt äußerer Zuschreibungen zu verstehen. Auch das Bild des Mediums ist medial vermittelt, der See als Metamedium konzipiert, der vorführt, dass selbst das Bild des Kommunikationsmediums Resultat kommunikativer Aushandlungen ist.

Unter der vereisten Oberfläche ist etwas verborgen, das nicht genauer bezeichnet wird. Auch das korrespondiert mit einem Medium, das das 19. Jahrhundert prägte und im Hinblick auf die Literatur verhandelt wurde: dem Archiv.[15] Die explosionsartige Zunahme von Texten und Wissen, die sich mit kulturpessimistischer Klage ebenso verbindet wie sie neue Umgangsweisen und Ordnungsmuster anregt, bildet

---

14 Siehe u. a. Beuster 1986; Amberg 1996; Nottinger 2003; Kobel 2007.

15 Zum Dispositiv des Archivs sind in den letzten Jahren, meist ausgehend von Michel Foucaults metaphorischer Bestimmung des Archivs als Aussagesystem in der Archäologie des Wissens (Foucault 1969), zahlreiche Forschungsarbeiten erschienen. Siehe den Überblick in Gretz und Pethes 2016.

nicht nur den zeitgenössischen Hintergrund des *Stechlin*, der Roman war durch seine Veröffentlichung in der periodischen Presse selbst Teil dieser Tendenz.[16] Wilhelm Dilthey veröffentlichte 1889 in der *Deutschen Rundschau*, Fontanes Stammblatt zu jener Zeit, den Text „Archive für Literatur“, in dem er für die Sammlung und Zentralisierung der weithin verstreuten Dichternachlässe, Handschriften und Briefwechsel plädierte.[17] Ihm schwebte die Schaffung von Archiven und Bibliotheken als Orte der Konservierung und Erforschung des literarischen Erbes vor, die gleichzeitig ein Reservoir kultureller Selbstvergewisserung und Identifizierung bilden sollten – Archive als „Pflegestätten der deutschen Gesinnung“ (Dilthey 1889, 375) also. Er nennt ein vornehmlich biografisches Interesse und die „moderne entwicklungsgeschichtliche Methode“ (Dilthey 1889, 364) als aktuelle wissenschaftliche Erfordernisse der Archive, eröffnet aber gleichzeitig einen Blick auf eine Zukunft, in der Archive zu ganz neuen literaturwissenschaftlichen Interessen und Methoden führen würden:

> Es kann phantastisch erscheinen, und ich möchte es doch aussprechen. Was wohlgeordnete Sammlungen des Nachlasses von Schriftstellern der literaturhistorischen Wissenschaft einmal werden leisten können, zu welchen neuen Methoden sie einst anregen und befähigen werden: das läßt sich von unserem Standorte aus gar nicht ermessen (Dilthey 1889, 365).

Dilthey plädiert dabei aber nicht nur für die Schaffung von Institutionen als Archive *für* Literatur, nebenbei entwirft er auch ein Konzept von Literatur *als* Archiv; und das allen landläufigen Annahmen zum zeitgenössischen Realismus zuwider: „Die Hauptquelle für unsere neue Literatur sind natürlich die Bücher selber. Einen sehr großen Vorzug haben diese Quellen vor denen der politischen Geschichte voraus: Bücher lügen nicht“ (Dilthey 1889, 362). Literatur inszeniert damit die mediale Wissensexplosion nicht nur, sondern entwirft Verfahren der Archivierung und Verarbeitung des gesammelten Wissens. Nimmt man noch die Zeitungen und Zeitschriften hinzu, so hat Fontane mit seinen Texten Archive der Literatur im Sinne Diltheys geschaffen. Nicht nur, dass er, wie Petra Spies McGillen exemplarisch gezeigt hat, selbst Verfahren der Archivierung und Sammlung zum Schreiben seiner Texte genutzt (Spies McGillen 2013), er hat seine Texte durch ein Prinzip, das man mit Rolf Parr als genealogische Rückversicherung beschreiben könnte, selbst in Archive historischen Wissens verwandelt, indem er jedes Haus, jeden Ort, jede Familie durch die Erzählung ihrer Geschichte identifizierte (Parr 2016, 196–197). Gerade im *Stechlin* korrespondiert die Rücknahme der Handlung mit der Präsentation einer Unmenge von Daten aus den verschiedenen Bereichen des Wissens (Parr 2016, 200). Der See steht also auch für das Modell des Archivs, das Aufnehmen und Bewahren von Wissen, von Literatur als Speicher und Archiv, die das, was die vereiste Oberfläche bedeckt, bewahrt, kon-

---

16 Vgl. zu den unterschiedlichen Verfahren des Archivierens, die sich mit der Zeitdiagnose einer Wissensexplosion verbanden, und ihrer literarischen Reflexion die Beispiele in Gretz und Pethes 2016.
17 Für den Hinweis auf Dilthey danke ich Bernhard Dotzler. Vgl. dazu auch Kopp-Oberstebrink 2018.

serviert und gegen gewaltsame Zugriffe von außen schützt. Auf Eis gelegt ist dieses Wissen damit nicht, denn auch im gefrorenen Zustand bleibt der See aktiv: Zu der Zeit, als der alte Dubslav stirbt und Armgard und Woldemar Capri erreichen, steigt dort aus dem Vesuv „ein dünner Rauch auf und von Zeit zu Zeit war es, als vernähme man ein dumpfes Rollen und Grollen" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 456). Ob es die Todesnachricht ist, die da überbracht wird: Das ist wiederum eine Frage der Deutung der Zeichen.[18] Woldemar und Armgard nehmen die Interpretation jedenfalls in diesem Zusammenhang nicht vor, auch, weil Woldemar den Stechlinsee nur als Empfänger, nicht als Sender von Botschaften wahrnimmt: „‚Und dabei', fuhr Woldemar fort, ‚komm' ich von der eiteln Vorstellung nicht los, daß, wenn's da drüben ernstlich anfängt, unser Stechlin mitthut, wenn auch bescheiden'" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 457). Die Kanäle, die den See mit der weiten Welt verbinden, sind offenbar doch keine kommunizierenden Röhren. Sie senden ihre Signale jeweils nur in eine Richtung, was eine Rückversicherung ausschließt. Wie seine Botschaften aufgenommen werden, das steht auf einem anderen, weißen Blatt.

4.2 Ein weißes Feld

Die weiße Schneefläche, als die sich der Stechlinsee beim Besuch der Barbys präsentiert, korrespondiert dem weißen Blatt Papier, das zur Beschriftung einlädt, der frischen Leinwand, die noch zu bemalen ist, der Projektionswand für laufende Bilder. Der gefrorene See signalisiert nicht mehr, *dass* etwas los ist in der Welt, sondern er nimmt die Rede davon auf. Das könnte man, bezogen auf den Roman, als Verschiebung einer Produktions- hin zu einer Rezeptionsästhetik deuten. Im Bild der weißen Schneefläche reflektiert sich der Roman als das, was über ihn gesprochen wird, als das, was man ihm zutraut und über ihn vermutet.

In der *Chronik* kann man nachlesen, dass sich Fontane in der ersten Entstehungszeit des *Stechlin* und den Wochen zuvor intensiv mit den Rezensionen zu seinem kurz zuvor veröffentlichten Roman *Effi Briest* befasst hat: Dieser erschien Mitte Oktober 1895 und wurde zeitnah von verschiedensten Zeitungen und Journalen rezensiert. Wie die *Chronik* verzeichnet, hat Fontane die Kritiken mit Aufmerksamkeit verfolgt und die meisten davon persönlich beantwortet. In einem Brief an Georg Friedlaender vom 19. November 1895 berichtet er:

> Seit vier, fünf Wochen gehe ich ganz in Effi Briest-Angelegenheiten auf, denn wenn mir ein Mann von Namen und Ansehn, eine lange, liebevolle Kritik schickt, so muß ich ihm dafür danken. Ich habe auf die Weise schon wenigstens ein Dutzend ziemlich lange Briefe geschrieben [...]. (FFried 2, 390)

---

18 Pestalozzi 2008 hat in diesem Zusammenhang auf die Bedeutung des Fischerliedes hingewiesen, das man als verschlüsselte Todesbotschaft lesen kann.

Zu gleicher Zeit begann Fontane die Arbeit an seinem neuen Roman, den er bis Weihnachten im Entwurf fertig hatte. Es waren also vor allem zwei Textsorten, die er in diesen Wochen produzierte: Dankesbriefe für Rezensionen und den Text des Romans. So schreibt Fontane etwa nach der Lektüre der Rezension von Moritz Necker in der *Neuen Freien Presse* vom 26. Oktober 1895 an diesen: „Wie's bei jeder Kritik sein soll, so auch hier: der Beurtheilte wird sich erst durch seinen Kritiker über sich selber klar" (HFA,IV, Bd. 4, 495). Das zeugt von einer weitgehenden rezeptionsästhetischen Sensibilität: Die Rezensionen und Kritiken bestimmen nicht nur das Gewicht und die Bedeutung des Romans mit, sondern, so bekennt Fontane, selbst die Autorintention wird durch die fremden Blicke auf den eigenen Text gelenkt.

Die Literaturkritik, diese Erfahrung konnte Fontane während des Schreibprozesses machen, schreibt an der Literatur mit und beeinflusst, wie und als was ein Buch nach seiner Veröffentlichung gelesen wird. Auch das lässt sich auf das Bild des Stechlin beziehen, der sich dazu allerdings ambivalent verhält. Der Eispanzer ist ja ebensosehr ein Bild der Abschottung, das auch auf alle romanexternen Einflüsse, auf alle Kritik und Missinterpretationen bezogen werden könnte, gegen die sich der Roman immunisiert. Die weiße Schneefläche dagegen verheißt eine Einladung zur Beschriftung, zur weiteren Projektion von Interpretationen auf den Text, die das Weiterexistieren des Romans über seine Drucklegung hinaus garantiert. Sie legt ein Modell offener Literatur nahe, die eine rezeptionsästhetische Dimension in die eigene Poetologie einbezieht. Auch als Modell der Literaturrezeption ist der See überdeterminiert.

Mit dem Stechlinsee setzt Fontane also ein mehrdimensionales Modell von Literatur ins Bild, deren Grundlage die Medialität ist. Auf solche Weise verbindet die Literatur vieles: Sie steht in untergründiger Korrespondenz mit aller Welt und vernimmt mit seismografischer Genauigkeit die leisesten Erschütterungen in den fernsten Erdteilen. Gleichzeitig schafft sie ein prosaisches Archiv des Alltäglichen als Kontrast und Pendant zum ‚Weltgeschehen'. Sie unterhält Beziehungen mit Vergangenheit und Zukunft, korrespondiert sie doch einerseits mit der literarischen Tradition, lebt aber auch in dem fort, was über sie gesagt und vermutet wird. Es ist eine Literatur, die auch nach ihrer Drucklegung lebendig und beweglich bleibt, sich dabei aber vor gewaltsamen Eingriffen schützt. Das Schlusswort des Romans: „‚es ist nicht nötig, daß die Stechline weiterleben, aber es lebe *der Stechlin*'" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 462), ist, poetologisch gelesen, die Vision einer medialen Literatur.

Literatur

Amberg, Andreas: Poetik des Wassers: Theodor Fontanes „Stechlin“: Zur protagonistischen Funktion des See-Symbols. In: Zeitschrift für Deutsche Philologie 115 (1996), H. 4, S. 541–559.
Amrein, Ursula/Dieterle, Regina (Hrsg.): Gottfried Keller und Theodor Fontane: Vom Realismus zur Moderne. Berlin: De Gruyter 2008.
Bachmann, Vera: Stille Wasser – tiefe Texte? Zur Ästhetik der Oberfläche in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Bielefeld: transcript 2013.
Beuster, Martin: Sinnbild – Chiffre – Symbol – Allegorie – Humor? Deutungsansätze in der Forschung zum *Stechlin*. In: Eda Sagarra (Hrsg.): Theodor Fontane: *Der Stechlin*. München: Fink 1986, S. 92–114.
Dilthey, Wilhelm: Archive für Literatur. In: Deutsche Rundschau 58 (1889), S. 360–375.
Dotzler, Bernhard J.: Echte Korrespondenzen. Fontanes Welt-Literatur. In: Stephan Braese, Anne-Kathrin Reulecke (Hrsg.): Realien des Realismus. Wissenschaft – Technik – Medien in Theodor Fontanes Erzählprosa. Berlin: Vorwerk 8 2010, S. 53–78.
Dotzler, Bernhard J./Roesler-Keilholz, Silke: Mediengeschichte als Historische Techno-Logie. Baden-Baden: Nomos 2017.
Durzak, Manfred: Die Welt ist kein Treibhaus für überzarte Gefühle. Eros und Gewalt in *Cécile* und anderen Texten. In: FBl. 78 (2004), S. 122–137.
Fischer, Hubertus: Gordon oder Die Liebe zur Telegraphie. In: FBl. 67 (1999), S. 36–58.
Foucault, Michel: Archäologie des Wissens. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1969.
Geisenhanslüke, Achim: Unerhörte Paare. Wahlverwandtschaften in Theodor Fontanes *Der Stechlin*. In: Hanna Delf von Wolzogen, Richard Faber (Hrsg.): Theodor Fontane: Dichter und Romancier. Seine Rezeption im 20. und 21. Jahrhundert. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 165–178.
Gretz, Daniela: Einleitung: „Medien des Realismus“ – „Medien im Realismus“ – „medialer Realismus“. In: Dies. (Hrsg.): Medialer Realismus. Freiburg i.Br., Berlin, Wien: Rombach 2011, S. 7–16.
Gretz, Daniela/Pethes, Nicolas (Hrsg.): Archiv/Fiktionen. Verfahren des Archivierens in Literatur und Kultur des langen 19. Jahrhunderts. Freiburg i.Br., Berlin, Wien: Rombach 2016.
Helmstetter, Rudolf: Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes. Fontane und die öffentlichkeitsgeschichtlichen Rahmenbedingungen des poetischen Realismus. München: Fink 1998.
Helmstetter, Rudolf: Medialer (und medealer) Realismus oder Die Schwierigkeit des Zentaurs beim aufs Pferd steigen (*Realité oblige*). In: Daniela Gretz (Hrsg.): Medialer Realismus. Freiburg i.Br., Berlin, Wien: Rombach 2011, S. 17–62.
Kobel, Erwin: Symbol oder Symptom. Überlegungen zum Stechlinsee. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts (2007), S. 225–260.
Kopp-Oberstebrink, Herbert: Das Literaturarchiv als Laboratorium der Kulturforschung Wilhelm Diltheys Beitrag zu einer Epistemologie des Archivs. In: Petra-Maria Dallinger, Georg Hofer, Bernhard Judex (Hrsg.): Archive für Literatur. Der Nachlass und seine Ordnungen. Berlin, Boston: De Gruyter 2018, S. 121–138.
Meuthen, Erich: Poesie des Neben-Sachlichen: Über Fontanes Romane. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 38 (1994), S. 147–170.
Neumann, Gerhard: Theodor Fontane. Romankunst als Gespräch. Freiburg i.Br., Berlin, Wien: Rombach 2011.
Nottinger, Isabel: Fontanes Fin de Siècle. Motive der Dekadenz in *L'Adultera*, *Cécile* und *Der Stechlin*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.
Parr, Rolf: Literarische Verfahren der „Archifikation“. Wie Wilhelm Raabe und Theodor Fontane auf die Informationsexplosion des 19. Jahrhunderts reagieren. In: Daniela Gretz, Nicolas

Pethes (Hrsg.): Archiv/Fiktionen. Verfahren des Archivierens in Literatur und Kultur des langen 19. Jahrhunderts. Freiburg i.Br., Berlin, Wien: Rombach 2016, S. 189–205.

Pestalozzi, Karl: „Tre giorni son che Nina …“. Zu einem rätselhaften Zitat im 45. Kapitel des *Stechlin*. In: Ursula Amrein, Regina Dieterle (Hrsg.): Gottfried Keller und Theodor Fontane: Vom Realismus zur Moderne. Berlin: De Gruyter 2008, S. 127–145.

Pethes, Nicolas: Archive des Alltags. Normalität, Redundanz und Langeweile als Elemente einer Poetik der Prosa. In: Daniela Gretz, Nicolas Pethes (Hrsg.): Archiv/Fiktionen. Verfahren des Archivierens in Literatur und Kultur des langen 19. Jahrhunderts. Freiburg i.Br., Berlin, Wien: Rombach 2016, S. 129–148.

Sagarra, Eda (Hrsg.): Theodor Fontane: *Der Stechlin*. München: Fink 1986.

Sagarra, Eda: Kommunikationsrevolution und Bewußtseinsänderung. Zu einem unterschwelligen Thema bei Theodor Fontane. In: Hanna Delf von Wolzogen, Helmuth Nürnberger (Hrsg.): Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts. Bd. 3. Würzburg: Königshausen und Neumann 2000, S. 105–118.

Sagarra, Eda: Fontane in der globalisierten Welt. In: Stephan Braese, Anne-Kathrin Reulecke (Hrsg.): Realien des Realismus. Wissenschaft – Technik – Medien in Theodor Fontanes Erzählprosa. Berlin: Vorwerk 8 2010, S. 15–26.

Spies McGillen, Petra: Per Liste durch den Papier-Kosmos. Theodor Fontanes bewegliche Textproduktion – Beobachtungen zu „Allerlei Glück“. In: Heike Gfrereis, Ellen Strittmatter (Hrsg.): Zettelkästen. Maschinen der Phantasie. Marbach a.N.: Deutsche Schillergesellschaft 2013, S. 96–107.

Thomas, Christian: Theodor Fontane. Autonomie und Telegraphie in den Gesellschaftsromanen. Berlin: Logos 2015.

Vismann, Cornelia: Akten. Medientechnik und Recht. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch 2000.

Vogl, Joseph: Telephon nach Java: „Fontane“. In: Stephan Braese, Anne-Kathrin Reulecke (Hrsg.): Realien des Realismus. Wissenschaft – Technik – Medien in Theodor Fontanes Erzählprosa. Berlin: Vorwerk 8 2010, S. 117–128.

Wolzogen, Karoline von: Schillers Leben. Verfaßt aus Erinnerungen der Familie, seinen eigenen Briefen und den Nachrichten seines Freundes Körner. Stuttgart: Cotta 1883.

Zuberbühler, Rolf: Theodor Fontane: *Der Stechlin*. Fontanes politischer Altersroman im Lichte der *Vossischen Zeitung* und weiterer zeitgenössischer Publizistik. Berlin: Stapp 2012.

VI Memorialmedien

Michael Ewert

Vom journalistischen Schreiben zur Erinnerungsliteratur

Fontanes Spreewald-Texte

1 Fontane – ein Medienroutinier

Fontane hat bekanntlich im Laufe seines Lebens zahlreiche, häufig wechselnde und durch Erwerbsarbeit bedingte Autorenrollen eingenommen, u. a. als Zeitschriften- und Zeitungsjournalist, Auslandskorrespondent, Presseagent, Redakteur, Vortragsredner, Kriegs-, Reise- und Lokalreporter, Feuilletonist, Rezensent, Essayist und Theaterkritiker. Diese Erfahrungen haben sein schriftstellerisches Selbstverständnis und seine auf „Vielstimmigkeit" (Mecklenburg 1998) beruhende Romankunst geprägt. Mit der jeweiligen Rolle bzw. medialen Rahmung ergeben sich spezifische Schreibkonzeptionen und -strategien, eigene Ausdrucksvarianten und Realitätskonstruktionen (vgl. Gretz 2011).[1] Nach Daniela Gretz ist Fontanes literarischer Realismus „immer auch geprägt durch diejenigen Medien, die ihn jeweils transportieren und so präformieren" (2011, 9). Nicht wenige seiner Zugriffsweisen sind situativ gebunden und tagesaktuell, d. h. nicht auf Dauer, Abgeschlossenheit und Vollständigkeit abgestellt. Im Verbund mit allen anderen Darstellungstechniken zeichnet sich geradezu idealtypisch das Profil eines Autors ab, der durch seine Erfahrungen im Publikationsbetrieb zu einem Medienroutinier wurde und seine Texte in vielfältigen Formaten veröffentlichte. Doch haben wir es nicht nur mit einem wechselhaften Nach- und Nebeneinander von Genres und Praktiken der Mehrfachverwertung zu tun, sondern auch mit einem Mit- und Ineinander von Textualisierungsformen. Zu Recht betont Petra McGillen daher, dass wir die „Mobilität der Teile und die Vermischung von Eigenem und Fremden in F.s Texten viel, viel ernster nehmen müssen, als wir das gewohnt sind" (Gfrereis und Schneider 2019, 89).

Im Rahmen einer Tendenz zur Massenkultur und eines Medienwandels, der sich um die Jahrhundertmitte in der Zeitungslandschaft mit einer wachsenden Bedeutung des Publikums bis hin zur Einbeziehung der Leserschaft (vgl. Stockinger 2018), einer Verbreitung der Fotografie und eines neuen Verhältnisses von Bild- und Schriftträgern durchsetzt, kommt solchen Schreibprozessen ebenso wie den Bildtechniken Fontanes, die intermediale Bezüge herstellen und zur Landschaftswahrnehmung und Sehfähigkeit beitragen wollen (vgl. Fischer 1995; Hoffmann 2011), eine spezifische Modernität zu. Die jeweiligen Partien können sich überlagern und durchdringen,

1 In diesem Zusammenhang grundlegend: Helmstetter 1998.

https://doi.org/10.1515/9783110733235-025

ineinander übergehen und sich vermischen. Indem einzelne Passagen überschrieben oder umgearbeitet, hinzugefügt oder gestrichen, verschiedene Quellen und Stoffe mit unterschiedlicher Autorschaft kompiliert werden, entstehen in Abhängigkeit von den jeweiligen Medienbezügen neue und andere Mitteilungsformen.

Fontanes Schreiben entwickelte sich an der Schnittstelle von Journalismus und Literatur, im Grenzbereich von auftrags-, informations- und unterhaltungsgebundenen Vermittlungsaufgaben und ästhetisch eigenständigen Schriften. Er arbeitete, angefangen von ersten Erfahrungen beim Berliner *Figaro*, über die Tätigkeit als Zeitungskorrespondent in England und für die *Kreuzzeitung* genannte *Neue Preußische Zeitung* bis hin zur Theaterkritik und vielen anderen Aufträgen, fast vierzig Jahre lang als Journalist. In diesem Zeitraum erlebte er das Aufkommen der Massenpresse und den „Übergang vom schriftstellerischen zum redaktionellen Journalismus" (Krings 2008, 180), verbunden mit wachsenden Professionalisierungstendenzen. Schon früh gewann er durch sein Interesse an England einen Zugang zu diesen Entwicklungen (vgl. Koszyk 2002, 193), in die er durch seine Journalistenjahre in London tieferen Einblick nahm. Die englische Metropole, in der Nachrichten aus dem gesamten Kolonialreich und anderen Teilen der Welt zusammenliefen, bot ihm das Lehrstück eines urbanen Zeitungswesens. Neben der Bekanntschaft mit einem höher entwickelten Grad an Nachrichtenverkehr machte ihn der Aufenthalt in London darüber hinaus mit neuartigen feuilletonistischen Techniken und Erzählverfahren vertraut (vgl. D'Aprile 2018, 226).

Ungeachtet dessen lag ihm der Journalismus als Beruf nicht sehr am Herzen. Wenn er der Dichtung einen höheren Rang einräumt (vgl. z. B. an Bernhard von Lepel, 2. November 1865, HFA,IV, Bd. 2, 147–148) oder sogar Geringschätzung für die nach seinen Worten dem bloßen Broterwerb dienende Zeitungsschriftstellerei äußert (vgl. an Wilhelm Hertz, 17. Dezember 1878, HFA,IV, Bd. 2, 643), sind allerdings Erfahrungen mit der Marktabhängigkeit der Presse und dem wachsenden Zwang zur hauptamtlichen Ausübung einer redaktionellen Tätigkeit zu berücksichtigen. Nichtsdestoweniger berühren und überschneiden sich das Journalistische und das Literarische im Werk Fontanes sehr häufig. Die journalistische Arbeit bildete durch verschiedene Lebensphasen, Veränderungen und Brüche hindurch die „große Kontinuitätslinie" seiner Existenz (von Graevenitz 204, 169); sie entfaltete eine Eigendynamik und strahlte auf das literarische Schaffen aus. Auch als Romanautor ist Fontane Zeitungsdichter und „praktizierender Journalist geblieben" (von Graevenitz 2014, 49), ja, man kann den Journalismus mit Iwan-Michelangelo D'Aprile als integralen Bestandteil seines Œuvres ansehen:

> Journalistische und im engeren Sinn literarische Praktiken sind bei Fontane untrennbar verknüpft: angefangen von der Themenfindung seiner Romane, für die er sich meistens von aktuellen Zeitungsartikeln inspirieren ließ, über die Materialrecherche, Sammlungs-, Kompilier- und Schreibtechniken bis hin zu für ihn charakteristischen Stilmerkmalen. Auch als Romanautor blieb Fontane Journalist, und sein Realismus ist der Realismus des Journalisten. (D'Aprile 2018, 181)

Diesen Faden aufnehmend, soll im Folgenden anhand von zwei zeitlich weit auseinanderliegenden Textversionen gezeigt werden, welche formfindende und -bildende Kraft die journalistische Arbeit ausübt.

Fontane hat sich vor allem in der fast 30 Jahre währenden Entstehungszeit der *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* zum vielseitigen und souveränen Autor entwickelt. Das Großprojekt bietet ein Paradebeispiel für medienübergreifende, Journalismus und Literatur verbindende Praktiken und ein Genregrenzen sprengendes Sprechen und Schreiben. Blickwinkel und Schwerpunkte änderten sich, Schreibweisen wurden inkorporiert und sukzessiv bearbeitet, überschrieben und in neue Zusammenhänge überführt. Dabei erwecken die einzelnen Mitteilungsformen trotz eines ausgeprägten Bewusstseins ihres Autors für unterschiedliche Rezeptionsanforderungen doch den Eindruck, wie durch ein unterirdisches Kanalsystem miteinander verbunden zu sein. So geht die Kleinform der ursprünglich als Reise- und Zeitungsfeuilletons konzipierten Beiträge, in denen sich der Verfasser auf ganz eigene Weise als sachkundiger und unterhaltsamer Wegbegleiter und Plauderer präsentiert, auf in den sich auf voluminöse Buchformate hin weitenden *Wanderungen*. In dieser Verschiebung von unmittelbaren, gegenwartsbezogenen Darstellungsformen hin zur Breite eines Großprojekts bildet sich im Medium eines durch ausufernde Sammel- und Kompilierarbeit zusammengehaltenen Erinnerungs- und Vorstellungsraums eine poetische Geschichtslandschaft heraus. Bei aller Monumentalität beruht das Unternehmen gleichwohl weiterhin auf journalistischen Praktiken und Textformen, die aufgegriffen und verändert oder einfach mehrfach genutzt werden.

Zu fragen wäre also nach Gemeinsamkeiten und Unterschieden, Übergangs- und Austauschprozessen, nach Bedingungen und Wertigkeiten eines Funktionswandels, danach, was es bedeutet, wenn ein Autor seine eigenen Schriften mit sehr großem zeitlichem Abstand wiederverwertet und weiterverarbeitet, wenn er in einem Dialog mit älteren Arbeiten und in wechselseitiger Kommentierung des Einst und Jetzt neue und andere Akzente setzt, ob Bereicherungen oder Verluste überwiegen und sich Formen der Abgrenzung geltend machen. Als besonders aufschlussreich erweist es sich, wenn sich im Mit- und Nebeneinander Züge eines Selbstgesprächs abzeichnen, wie z. B. in der Konfrontation mit einem frühen Gedicht:

> […] ich empfand nur so recht die Gedoppeltheit (wenn das reicht) unsres Daseins und wie man so, ohne sich besonders vor sich zu entsetzen, als sein eigner Doppelgänger umherläuft. Ich sagte mir ganz trocken: ja, ja ganz richtig, das schriebst Du damals als Du noch *so* warst und noch *so* sein wolltest; seitdem hast Du jene Seite Deines Wesens eingesperrt und eine andre, die sonst vernachlässigt wurde, hervorgezogen. (an den Rütli, 6. Februar 1856, HFA,IV, Bd. 1, 474; vgl. auch Krings 2008, 192–193)

Dementsprechend kann auch die folgende Gegenüberstellung von reportagehaft verarbeiteten Eindrücken und 22 Jahre später vorgenommenen Überarbeitungen und Gestaltungen, getragen von rückblickenden, erinnernden Deutungen, Einblicke in die Schreibwerkstatt des Autors und die im Laufe der Zeit entwickelte Konzeption der *Wanderungen* gewähren.

2 Spreewald-Reisefeuilletons

Vom 5. bis 8. August 1859 unternahm Fontane zusammen mit seinen Freunden Wilhelm Lübke, Otto Roquette und Karl Bormann einen Ausflug in den Spreewald. Seine unter dem Titel *In den Spreewald. Vier Reisekapitel von Th. F.* verarbeiteten Eindrücke erschienen am 31. August sowie am 1. und 3. September des Jahres in der *Preußischen Zeitung* (GBA–Wanderungen, Bd. 6, 585). Diese Feuilletonartikel, die den Anfang des Unternehmens *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* markieren, galten ihrem Verfasser selbst als die „reise-frischesten" (FHer 28). Als sie 22 Jahre später wieder herangezogen wurden, erfolgte eine Kürzung und Umarbeitung der ersten drei Kapitel, die unter Auslassung des letzten Teils zunächst als Vorabdruck in der *Vossischen Zeitung* (Nr. 359 und 361, 5. und 6. August 1881) publiziert wurden, um dann 1881, vordatiert auf 1882, den Auftakt des *Spreeland*-Bandes zu bilden (GBA–Wanderungen, Bd. 6, 585).

An der allgemeinen Beliebtheit von Reiseliteratur partizipierten in der zeitgenössischen Publizistik auch Reisefeuilletons oder -reportagen wie die Spreewald-Texte aus dem Jahr 1859. Noch unter anderen medialen Rahmenbedingungen hatten dazu die *Reisebilder* Heinrich Heines und andere Reisejournale von Vormärz-Autoren beigetragen, deren gesellschaftlich-operativer Ausrichtung Fontane aber nach 1848 mehr oder minder distanziert gegenüberstand. Obwohl sich seit Mitte des 19. Jahrhunderts mit der Trennung von literarischen und journalistischen Systemen (vgl. Koszyk 1966, 220; Blöbaum 2003) eigene journalistische Berufsfelder etablierten, behaupteten sich weiterhin literarisch-journalistische Mischformen, die berichtende, erzählerische und deutende Komponenten verbinden. So lassen sich auch die Spreewald-Reisefeuilletons von einem Bemühen um Sachlichkeit und Objektivität leiten, ohne auf kompositorische Gestaltungsmittel und ausgesprochen subjektive Komponenten zu verzichten.[2] Dabei zollt ihr Verfasser aber nicht allein der jedem Journalisten bekannten Unerreichbarkeit absoluter Objektivität Tribut, sondern räumt sich sehr weitreichende literarische Freiheiten ein. Diese reichen von der sprachlichen Ausschmückung und Spiegelung von Schauplätzen, Szenen und personalen Konstellationen durch wechselnde Ausdrucksmittel – zu nennen wären Formen der Ironie, der Anspielung und Abschweifung, des Verbergens und der Auslassung (vgl. D'Aprile 2019, 15) – über den Aufbau von Spannungsbögen im Dienste einer erzählerischen Dramaturgie bis zu spontanen Einfällen und einer interpretativen Verarbeitung des Gesehenen und Erlebten. Im Folgenden sollen einige solcher Leseanreize und journalistisch-literarischen Techniken, die vor allem dem Feuilleton entstammen, dargelegt werden.[3]

Als Einstieg dienen Klischees, die im Stile öffentlichkeitswirksamer Werbepraktiken die Funktion erfüllen, mögliche Widerstände der Leserinnen und Leser gegenüber

---

2 Die Diskussion über Grenzziehungen zur Literatur zieht sich durch die Geschichte des Journalismus.
3 Anders als in der Literaturwissenschaft findet das Feuilleton in der mediengeschichtlichen Forschung zunehmende Beachtung.

Unbekanntem zu überwinden und Aufmerksamkeit zu erregen. Durchweg handelt es sich um floskelhafte Formulierungen, die dann aber im weiteren Verlauf der Texte in den Hintergrund treten. Bemerkenswerterweise werden die aufgegriffenen Stereotype zunächst keineswegs bagatellisiert oder widerlegt, sondern verlängert und auf ihren historischen Kern zurückgeführt, wobei auch Berlin, das „Berlinertum" und die „Spree-Athener" (GBA–Wanderungen, Bd. 6, 7) zur Sprache kommen. So findet der Spott der Dichter über die Spree, die wie „ihre glücklichere Schwester, die Havel" See um See aneinanderreiht, eine Erklärung in ihrem unspektakulären Charakter (GBA–Wanderungen, Bd. 6, 7). Die schlechte Zugänglichkeit der Region ist dem Reiseführer Fontane ebenfalls der Rede wert, müsse man doch einen Weg „über Lichtenrade und Zossen, über Baruth und Golßen" einschlagen, „Namen, die auf einen Schlag jene ‚Streusandbüchse des Heiligen Römischen Reiches' vor uns hinrufen, die bis diese Stunde nicht bloß als Witzwort, sondern in aller sandigster Wirklichkeit fortexistiert" (GBA–Wanderungen, Bd. 6, 7). Sogar die Empfehlung, „ein wahres Eldorado für Feinschmecker" zu entdecken, das mit mehligen, geplatzten Kartoffeln, Morcheln, Teltower Rüben, Sellerie und anderen Köstlichkeiten aufwarten könne (GBA–Wanderungen, Bd. 6, 9), kann den Eindruck einer klassischen Saure-Gurken-Gegend nicht revidieren.[4] Eher beiläufig wird das klischeehafte Bild konterkariert durch die Mitteilung, dass ein einziger Sommertag genüge, „um alte Vorurteile zu beseitigen" (GBA–Wanderungen, Bd. 6, 7). Solche Widersprüche und witzigen Pointierungen dienen dazu, im Unscheinbaren das Bemerkenswerte aufzuspüren, Neugier zu wecken und zur Fortsetzung der Lektüre zu animieren. Gerade der spielerische und ironische Umgang mit dem Für und Wider der Argumente, die koketten Aussparungen und scherzhaften Relativierungen offenbaren in Nähe zu englischen Vorbildern und zum publizistisch-literarischen Stil Heinrich Heines (vgl. Preisendanz 1973) einen versierten Umgang mit journalistischen Darstellungstechniken.

Leiten lässt sich Fontane von der journalistischen Maxime, nahe bei den behandelten Themen zu sein, eine angemessene und lebhafte Sprache zu finden, vielseitige und prägnante Eindrücke zu vermitteln. Ohne Vollständigkeitsansprüche und ohne sich in Details zu verlieren, zielt sein Schreiben darauf ab, die Essenz der erfahrenen Welt zu erfassen und das Erlebte anschaulich zu gestalten. Dazu wird immer wieder aufs Neue ein Bogen geschlagen zwischen überlieferten, teilweise auch stereotypen Vorstellungen, den Erfahrungen, Erkenntnissen und Deutungen des Beobachters, lokalem Wissen und einer unterhaltsam vorgetragenen Expertise.

Auch in seiner Wortwahl, im Satzbau und Sprachrhythmus sowie in charakteristischen Perspektivierungen stellt Fontane unter Beweis, dass er das journalistische Handwerkszeug beherrscht. So erzeugen Verbalisierungen mittels starker Verben eine

---

4 Vgl. GBA–Wanderungen, Bd. 6, 9: „In einer Zeit, die diesem dankenswerten Produkt ihren Namen verdankt, ist es vielleicht angebracht, daran zu erinnern, daß Lübbenau das Vaterland der *sauren Gurken* ist."

aktive Gestimmtheit des Voranschreitens. Beschreibende Adjektive und unterschiedliche Satzlängen, die einen Tempowechsel gestalten, tragen zum lebhaften, abwechslungsreichen Charakter des Geschilderten bei. Obwohl wiederholt die Empfindungen des Beobachters einbezogen werden, kommt die Ich-Form nur sehr zurückhaltend zur Geltung. Besondere Prägnanz gewinnen die Texte durch treffende Formulierungen und Vergleiche, z. B. zwischen der Spree und dem „Ruf einer alten Firma", Bildformeln wie „bäuerliches Venedig" oder Pointierungen, die das Erlebte verdichten und ihm einen bestimmten Stellenwert zuweisen, etwa wenn der „Besuch im Lynarschen Park" als „Reisedessert" präsentiert wird (GBA–Wanderungen, Bd. 6, 7, 17, 26). Nicht selten sind es auch Überspitzungen – zu nennen wäre die Gedankenverbindung zwischen dem im seichten Wasser festgefahrenen Spreewaldkahn und der „auf dem Marsch nach Waterloo" steckengebliebenen preußischen Armee (GBA–Wanderungen, Bd. 6, 22) –, die Anschaulichkeit und Komik erzeugen.

Der Erwartung an ein Reisefeuilleton, mehr über Land und Leute zu erfahren, kommen die Texte nach, indem sie ein einfühlsames Bild wendischen Lebens zeichnen. Dabei geht von den fremdartig anmutenden Riten und Kleidungsgepflogenheiten der Bewohner eine Faszination aus, die sich in deutsch-wendischen Themen von Fontanes Romanen fortsetzt. Bei aller Liberalität und Unabhängigkeit vom zeitgenössischen Germanenkult wird das Wendentum aber schon 1859 unumwunden der Vergangenheit zugerechnet:

> Man sieht deutlich, daß das Wendische nur noch wie was Überkommenes gepflegt und *geschont* wird. Warum sollte man's ihnen nehmen? Sie lieben es (und mit Recht) und halten fest daran wie an ihren Hauben und Halskrausen. Aber sowie es sich um praktische Dinge handelt, die aufhören, speziell spreewäldisch zu sein, sowie festgestellt werden muß, was im Spreewald lebt und stirbt, was drin heiratet und was getauft wird, so geht es mit dem Wendischen nicht länger. Der Staat, der bloß mit *deutschen* Ohren hört und nicht Zeit hat, in aller Eile noch wendisch zu lernen, tritt mit der nüchternsten Polizeimiene dazwischen und verlangt *deutsche* Aufgebote und *deutsche* Entbindungsanzeigen. Und er hat *auch* recht. (GBA–Wanderungen, Bd. 6, 12–13)

Darüber hinaus schafft Fontane, was ein guter Reisefeuilletonist leisten sollte: den Menschen nahe zu kommen. Zugleich wird er damit einem journalistischen Prinzip gerecht, verschiedene Seiten zu Wort kommen zu lassen und so eine Vielfalt der Perspektiven zu gewährleisten. Indem er seine Reisebekanntschaften im Spreewald mit Namen nennt, sie durch detailgenaue Beobachtungen als Individuen charakterisiert und ihre Stimmen einfängt, werden sie in die Nahperspektive gerückt und unverwechselbar gemacht. Indessen liegen in einem Übermaß menschlicher Anteilnahme Gefahren eines journalistischen Scheiterns und die Gratwanderung gelingt nur, weil die Texte gekonnt die Balance halten zwischen Personenporträts, Erlebnisschilderungen, Umgebungs- und Situationsbeschreibungen sowie Rede- und Liedzitaten. Vor allem die Wiedergabe von authentischen Lebensäußerungen, mit denen die Bewohner des Spreewalds handelnd zur Sprache kommen, trägt zu ihrer Vergegenwärtigung bei, wobei sich bereits Ideen zu späteren poetischen Verarbeitungen und Figurengestal-

tungen abzeichnen. So korrespondieren beispielsweise die zum Wohle der Wirtin Schenker angestimmten Leberreime „Die Leber ist von einem Hecht und nicht von einem / Lachse, / Frau Schenker und ihr ganzes Haus, es lebe und es / wachse" wie der folgende Jubelhymnus auf den Kantor „Die Leber ist von einem Hecht und nicht von einem / Störe, / Herr Kantor C. von Lübbenau ist König der Kantöre" (GBA–Wanderungen, Bd. 6, 21) mit den Toasts und Trinksprüchen in *Cécile* (GBA–Erz. Werk, Bd. 9, 113–115) und anderen Romanen Fontanes (vgl. Osterkamp 2016). Neben solchen eindringlichen Zitaten kann es aber auch ein kursierendes „Dzien dobry" (GBA–Wanderungen, Bd. 6, 24) sein, das Situationen und Orten Lebendigkeit verleiht, Plastizität und Farbigkeit spendet.

Insgesamt handelt sich weniger um eine auf ein bestimmtes Geschehen bezogene Darstellung, sondern um eine Revue von Deutungskomplexen. Zusammengehalten wird sie durch den sowohl journalistisch-feuilletonistischen als auch poetischen Gestaltungswillen des Verfassers. Schon der um der gewünschten Stille willen auf Sonntag verlegte Ankunftstag, auf den sich die ersten beiden Kapitel erstrecken, verrät einen ausgeprägten Inszenierungscharakter. Die Angabe entspricht nämlich nicht dem tatsächlichen Reiseverlauf, denn Fontane traf im Rahmen seiner viertägigen Reise an einem Freitag in Lübbenau ein.[5] Dass er sich auch sonst nicht an den tatsächlichen Berichtszeitraum gebunden fühlt, verdeutlicht die Imagination einer Spreewaldfahrt im Winter (GBA–Wanderungen, Bd. 6, 16). Angesichts der detailgenauen Beschreibung der sich in Schlittschuhläufer verwandelnden Bootsfahrer kommt nicht der Gedanke auf, dass es sich um eine vorgestellte oder angelesene Szenerie handelt. Die winterliche Rahmengebung reiht sich ein in eine Folge von realitätsbezogenen Deutungsmustern, mit denen das Bildhafte der Landschaft inszeniert und modelliert wird. Wie das Dorf Lehde als „Lagunenstadt in Taschenformat" erscheint, als „ein Venedig, wie es vor 1500 Jahren gewesen sein mag, als die ersten Fischerfamilien auf seinen Inseln Schutz suchten" (GBA–Wanderungen, Bd. 6, 17), tragen sprachliche Stilisierungen und Gestaltungen zur Anschauungsbildung bei, indem sie sich dem Leser visuell einprägen. Unter Umgehung von strengen Faktizitäts- und Sachlichkeitsgeboten sind es neben den veränderten Zeitumständen und anderen Faktoren solche Bildtechniken, die eine „Fiktionalisierung des Stoffes" (Neuhaus 2000, 808) hervorrufen, wie sie Fontane zuvor schon in seinen Schilderungen Großbritanniens erprobt hatte.

Der erzählerische Journalismus der Spreewald-Artikel aus dem Jahr 1859 bietet sich plaudernd, scherzend und unbeschwert dar und verfolgt unverkennbar Unterhaltungsabsichten. Im Wechsel von Erfahrungsskizzen, Sinneswahrnehmungen, Stimmungsbildern, geistreichen Einfällen, kritischen Urteilen und Hintergrundinformationen bewegen sich die Texte zwischen Feuilleton, Kritik, Reisebericht und -anleitung, Essay und Reportage. Die Überschrift „In den Spreewald" signalisiert die Funktion eines Reiseführers, was durch Aussagen wie „und es ist Zweck dieser Dar-

5 Der Ankunftstag war der 5. August 1859.

stellung, dazu [zu einer Reise in den Spreewald, M.E.] aufzufordern“ und „auf, in den Spreewald!“ bekräftigt wird (GBA–Wanderungen, Bd. 6, 13, 30). Die gleiche Funktion erfüllen wiederholte Gesten der Einladung, verbunden mit dem Angebot malerischer Landschaften, von Gondelfahrten und dem Genuss regionaler Spezialitäten. Auf den Spuren des Spaziergängers, der die Stationen einer kleinen Promenade rekapituliert und seine Spreewald-Erfahrungen leichtfüßig und in subjektiver Manier Revue passieren lässt, werden die Leser zu ähnlichen Rundgängen animiert: „Wir halten nun vor dem Gasthof ‚Zum braunen Hirsch‘“; „Ich nahm meinen Platz neben der Orgel“; „Wir kehrten nun in unseren Gasthof zurück“ (GBA–Wanderungen, Bd. 6, 9, 10, 13) etc.

Schon in dieser ganz frühen Phase des *Wanderungen*-Projekts inszeniert sich der Autor konsequent in einer Doppelrolle, als unbeschwerter Wanderer und Plauderer. Seine Fortbewegung erscheint als zweckfreie, sorglose Unternehmung ohne feste Zeitvorgaben. Bis zur Ununterscheidbarkeit verschmelzen die räumliche Fortbewegung und die Bewegung des Erzählens miteinander. Gehen und Erzählen erscheinen als Einheit, als Ausdruck einer körperlichen und geistigen Mobilität. Im Rhythmus der Fortbewegung – zu denken wäre auch hier an Heinrich Heine, der in seinen *Reisebildern* wie durch einen Bildersaal der Geschichte spaziert – nimmt das Geplauder des Wanderers seinen Gang. Es stellt eine Form der erlebten, lebendigen Rede dar, und zwar mit dem Ziel, die Simultaneität von Wahrnehmungen, Reflexionen und Imaginationen und den transitorischen Charakter des Erlebten einzufangen (vgl. Ewert 2003, 473–476).

Indem Gehen und Erzählen so in Beziehung zueinander treten, vermittelt sich das Bild eines angeregten und anregenden, geistreichen und unterhaltsamen Wegbegleiters. Dieses Bild hat immer auch ein Stück weit autoreferentielle Züge bzw. autobiografische Dimensionen. In radikaler Subjektivität erfolgt eine Annäherung des Erzählers an seine Gegenstände, die nur so lange im Fokus der Betrachtung bleiben, wie sie ein lebhaftes Interesse wecken. Trotz der so vermittelten Präsenz des Berichterstatters erscheint er lediglich als Spiegel der jeweiligen Wahrnehmungen und Tageseindrücke; alles ist bestimmt von einem Sich-Einlassen auf die jeweiligen Anziehungspunkte. Anstatt überblicksartig und systematisch eine Kulturlandschaft zu beschreiben, treten facettenartig Impressionen und Stimmungsbilder ins Blickfeld, die mit Reflexionen, historischen Erläuterungen und poetischen Analogien angereichert werden. Unter Wahrung des journalistischen Anschaulichkeitsgebots gehen daraus in durchaus zeitungstypischer Manier Neuigkeiten für eine interessierte Öffentlichkeit hervor.

Indem sich der Erzähler wechselweise als Beobachter, Kommentator oder Chronist präsentiert, setzt er sich spielerisch auf verschiedene Weise zu seiner Umgebungswirklichkeit in Beziehung. Der Rollenwechsel begründet den Eindruck des Spontanen und Fragmentarischen, der die vier kleinen Texte kennzeichnet. Gleichzeitig realisiert sich in ihnen ansatzweise schon die für die *Wanderungen* insgesamt charakteristische Verquickung von Geografischem und Historischem, wenn auch die Fäden noch vergleichsweise lose gezogen sind. Noch ist nicht absehbar, dass sich Fontane schon

bald das Ziel setzt, die Aufgabe umfassender und vollständiger zu lösen, ja, dass er wenige Jahre später notiert, alles sei „auf ein *Ganzes* hin angelegt" (an Ernst von Pfuel, 18. Januar 1864, HFA,IV, Bd. 2, 115).

3 Auf dem Weg zum poetischen Erinnerungsschatz der Mark Brandenburg

Zusammengehalten werden die nur lose miteinander verbunden Partien der vier Reisekapitel *In den Spreewald* durch eine konsequent zutage tretende ästhetische Ausdrucksabsicht. Das kann, wie im folgenden Fall, nur eine kurze Aufmerksamkeitslenkung sein, die sich dann schnell verflüchtigt:

> Noch viel war zu sehen; die Dörfer Burg und Leipe und in der Nähe des ersteren ein Stück Hügelland, darauf das Schloß des letzten Wendenkönigs gestanden haben *soll*. Dies „soll" stimmte unseren Eifer ein wenig herab, und als uns der Bootführer vertraulich versicherte, daß eigentlich nichts zu sehen sei als ein Grasplatz, waren wir ziemlich entschlossen, die Geister der alten Wendenburg in ihrem Nachmittagsschlaf nicht zu stören. (GBA–Wanderungen, Bd. 6, 22)

Das kann aber auch durch Bildinszenierungen im Dienste eines spezifischen Wahrnehmungs- und Vermittlungskonzepts (vgl. Jost 2003, Hoffmann 2011, 109–178) geschehen, etwa wenn das Dorf Lehde als Gemälde oder „landschaftliches Kabinettsstück" (GBA–Wanderungen, Bd. 6, 15) beschrieben wird. Relevanz gewinnt in diesem Zusammenhang eine eher peripher erscheinende Passage, die sich auf das gesamte methodische Konzept der *Wanderungen* und entsprechende Text-Bild-Konfigurationen beziehen lässt:

> Es fehlt bei all unseren Anlagen [der Berliner Architektur, M.E.] der Sinn für das Malerische, und wenn ein geschätzter Mitarbeiter dieser Zeitung an ebendieser Stelle hervorhob, daß man in Berlin einfach und selbst nüchtern zu bauen habe, weil die Bodenanlage so nüchtern sei, so ließe sich die Sache vielleicht umkehren und der Kunst die Aufgabe zuweisen, eben da zu helfen und zu lindern, wo die Natur allerdings einen Notstand etabliert hat. (GBA–Wanderungen, Bd. 6, 8)

Bereits in solchen Äußerungen kündigt sich ein in einer „Arbeit am Imaginären" (von Graevenitz 2014, 100) kulminierender Umgang mit Bild- und Textformen an,[6] wie er auch in den Sammeltiteln *Märkische Bilder* und *Bilder und Geschichten aus der Mark*

---

6 Die Profilierung des Imaginären, wie sie von Graevenitz (2014) in seiner mediengeschichtlichen Studie herausarbeitet, hat gerade im Hinblick auf die *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*, die auf eine ganz subtile Weise die Grenzziehungen zwischen Wahrnehmungs- und Projektionsebenen lockern und qua Wiedererkennungseffekten und Wahrnehmungsveränderungen eine eigene Kunstwirklichkeit konstruieren, eine hohe Evidenz. Es sei aber dahingestellt, ob man von kollektiven „Schreib-, Seh- und Wissensgemeinschaften" (von Graevenitz 2014, 99) sprechen kann. Vgl. dazu auch Aust 2016.

Brandenburg indiziert wird, unter denen Teile der *Wanderungen* in der *Neuen Preußischen [Kreuz-]Zeitung* bzw. *im Morgenblatt für gebildete Leser* erschienen. Ein solches Prinzip szenischer Bildkompositionen, das eine Verbindung herstellt zwischen optischen Bildern, individuellen und kollektiven Vorstellungen und Phantasmen, zieht sich von den Balladen und frühen journalistischen Arbeiten über die *Wanderungen*, die auf besonders einschlägige Weise im Kreuzungsbereich von Realem und Imaginärem (vgl. von Graevenitz 2014, 99) einer historischen Kulturlandschaft ihren Stempel aufdrücken, bis zur Bilderfülle seiner Romane (vgl. Wegmann 2019).

Als Fontane die vier Reisekapitel aus dem Jahr 1859 zweiundzwanzig Jahre später wieder hervorholte, um sie zu überarbeiten und seinem *Spreeland*-Band voranzustellen, handelte es sich auch um eine Wiederbegegnung mit der eigenen Geschichte, mit Erlebnissen und einer Rolle, die inzwischen zeitlich entrückt war und nicht mehr ohne Weiteres eingenommen werden konnte. Manche Mitteilungen erschienen veraltet und hatten ihre ursprüngliche Funktion eingebüßt. Zwar verweist das Schlusswort des *Spreeland*-Bandes darauf, dass der ursprüngliche Plauderton, der zwischenzeitlich im *Oderland*-Band von einer historischen Vortragsweise abgelöst worden sei, nun wieder zur Geltung komme, doch erfährt die Darstellung durch eine planvollere Komposition eine Objektivierung, auch wenn die Authentizität des Aufenthalts im Spreewald durch die Beibehaltung eines subjektiven Erzählerstandpunkts gewahrt bleibt. Insgesamt werden die älteren Reisefeuilletons einer prägnanten Verknappung und Verdichtung unterzogen. Fast alle der treffenden Beobachtungen und Einfälle sind in den älteren Texten schon vorhanden oder angelegt. Was sich aber in der früheren Version als spontane, wie im Vorbeigehen gewonnene Einsicht darstellt, wird in der späteren Fassung in eine Realitätskonstruktion überführt, die den Blick auf den poetischen Erinnerungsschatz der Mark Brandenburg freilegt, auf Orte und Schauplätze, in denen sich Geschichte dauerhaft kondensiert zu haben scheint.

Neben unterschiedlichen Funktionen und konzeptionellen Vorstellungen ihres Autors trennen die beiden Versionen auch verschiedene Phasen der Tourismusgeschichte. Mit der Inbetriebnahme der Zuglinie Berlin – Cottbus und dem 1866 erfolgten Anschluss Lübbens und Lübbenaus an das Eisenbahnnetz wurde der Spreewald zu einem beliebten Ausflugsziel für Reisende aus Berlin, für die Fontanes Entdeckung, es handele sich um ein „Wassernetz“ (GBA–Wanderungen, Bd. 6, 15), keinerlei Neuigkeitswert mehr haben konnte. Der noch in den ursprünglichen Reisefeuilletons vorhandene Eindruck einer ersten Begegnung musste daher in der Überarbeitung einer souveränen und objektiven Darstellung weichen. Noch vergleichsweise ausführlich erläutert die Version aus dem Jahr 1859:

> Gleich die erste halbe Meile [...] ist ein landschaftliches Kabinettsstück und übertrifft insofern alle andern Bilder, die der Tag uns bringen wird, als es die Eigentümlichkeiten der Spreewaldlandschaft am klarsten und übersichtlichsten zeigt. Der Spreewald ist nämlich ein Wassernetz, das aus unzähligen Spreearmen und Spreekanälen geflochten wird, und diejenigen Stellen desselben, die diesen Netz- und Inselcharakter am deutlichsten zeigen, müssen, wenigstens landschaftlich, das Hauptinteresse in Anspruch nehmen. Denn man würde sich irren, wenn man

> glauben wollte, daß dieser Inselcharakter einem überall unverkennbar entgegenträte; nur derjenige, der in einem Luftballon über dieses vieldurchschnittene Terrain hinwegflöge, würde die blauen Fäden des Netzes und die unzähligen Inselmaschen in aller Deutlichkeit zu Füßen haben. Wer aber im Kahn diese Wasserlinien hinauf- und hinunterfährt, wird nur an wenigen Stellen dieser Vieldurchschnittenheit gewahr und findet die Eigentümlichkeit des Spreewalds nicht überall so musterkartenartig vor sich ausgebereitet wie auf dem Wege, den wir jetzt passieren. (GBA–Wanderungen, Bd. 6, 15)

Da der Spreewald zweiundzwanzig Jahre später nicht mehr als „Wassernetz" erklärt werden musste, lautet die gestraffte und noch stärker auf eine Visualisierung hin perspektivierte Version:

> Gleich die erste Meile ist ein landschaftliches Kabinettstück und wird insoweit durch nichts Folgendes übertroffen, als es die Besonderheit des Spreewaldes: seinen Netz- und Inselcharakter, am deutlichsten zeigt. Dieser Netz- und Inselcharakter ist freilich *überall* vorhanden, aber er verbirgt sich vielfach, und nur derjenige, der in einem Luftballon über das vieldurchschnittene Terrain hinwegflöge, würde die zu Maschen geschlungenen Flußfäden allerorten in ähnlicher Deutlichkeit wie zwischen Lübbenau und Lehde zu seinen Füßen sehen. (GBA–Wanderungen, Bd. 4, 12)

Vor allem aber nimmt die Überarbeitung den touristischen Erlebnis- und Unterhaltungscharakter der ersten Fassung ein Stück weit zurück, ohne dass der Plauderton in den Hintergrund tritt. An Bedeutung gewinnen stattdessen eine überblicksartige, panoramaähnliche Perspektive und ein Gestus der Erinnerung, der den topografischen Raum als ganzen und seine historischen Tiefenschichten erfahrbar machen will. Beibehalten werden Szenen, die Geschichtliches und Lebenserfahrungen konzentrieren, Verlusterfahrungen oder einfach nur Erinnerungen wachrufen. Bildhaft eingefangene Momenteindrücke verstärken den Charakter des Aus-der Zeit-Gefallenen, indem sie es unerwartet in die Nähe rücken und fast auf eine Stillstellung hinauslaufen. Wie in der folgenden Szene formt sich dann im Zusammentreffen von räumlichen und geschichtlichen Dimensionen mit den Erinnerungen des Betrachters eine ganz eigene Vorstellung von Wirklichkeit, die eine märchenhafte Präsenz gewinnt:

> Just an der Stelle, wo zwei Flußarme fast in spitzem Winkel einander berührten, stand ein Bauern- oder Kätnerhaus, dessen weißgetünchtes Fachwerk aus Geißblatt und Fischernetzen freundlich hervorblickte, während sich uns in Front des Hauses, in einem halb ans Ufer gezogenen Kahn, ein streng und doch zugleich auch freundlich aussehender Mann präsentierte, der, von ebendiesem Kahn aus, dem Treiben seiner im Flusse badenden und nach allen Seiten hin jubelnd umherplätschernden Kinder zusah. Es waren ihrer sieben, das älteste elf, das jüngste kaum vier Jahr alt, und aus Lachen und Kinderunschuld wob sich hier ein Bild, das uns auf Augenblicke glauben machte, wir sähen in eine feenhafte Welt. Und daß wir diese Welt nicht störten, das war ihr höchster Zauber. (GBA–Wanderungen, Bd. 4, 17)

Die vorangehende Szene demonstriert sowohl die poetische Gestaltungskraft als auch die journalistischen Fertigkeiten des Verfassers, der, ausgehend vom Handlungsort, den Personen und dem Umfeld, zu einer Detailschilderung übergeht, indem er die

im Fluss badenden Kinder gewissermaßen heranzoomt, um dann in einer abschließenden Weitwinkelperspektive eine Gesamtschau und thematische Deutung dieser „feenhafte[n] Welt“ zu bieten.

Wie der Blick auf zeitenthobene Szenerien steht auch die Auseinandersetzung mit den Wenden und ihrer Kultur im Zeichen der Erinnerung. Im Unterschied zu damals durchaus weitverbreiteten Auffassungen finden sich keinerlei Abwertungen (vgl. Mětšk 1981, 203–213; Joachimsthaler 2011, 346–351). Im Gegenteil, als ein desintegratives Element der Geschichte Preußens sind die Wenden für Fontane von besonderem Interesse (vgl. Ehlich 2002, 13–14). Unter Verzicht auf nationalisierende Vereinnahmungen wird das Bild eines ethnisch offenen preußischen Staates gezeichnet, dessen territoriale Arrondierung jedoch in jeder Hinsicht als legitim gilt. Dabei beruht die Eigenart und Anziehungskraft des Spreewaldes in Fontanes Porträt gerade auf dem Mischcharakter der Region, der sich aus ihrer Besiedlung durch heterogene Bevölkerungsgruppen ergibt. Liest man die Spreewald-Kapitel wie die gesamten *Wanderungen* als Versuch, „verborgene Geschichte zur Sprache und zur Anschauung“ (Erhart 2000, 822) zu bringen, so erweisen sich die nach der Reichsgründung erfolgten Kürzungen und redaktionellen Überarbeitungen als Indikator konzeptioneller Veränderungen. Die Faszinationskraft des Anderen bleibt durchaus erhalten, doch sinkt sie in der Überarbeitung und Überschreibung ein Stück weit ins Verborgene ab.

So werden in der frühen Beschreibung eines wendischen Gottesdienstes allein durch die wiederholte Namensnennung sehr viel stärker als in der späteren Variante partikulare Charakteristika hervorgehoben. Die wiederholte sprachliche Hervorhebung bringt ein Moment der Fremdheit zum Ausdruck und gibt den Rahmen ab für die folgenden Ausführungen. Signalhaft zeichnet sich eine Grenze zu einer anderen Ordnung ab, die mit dem Eintritt in den Bereich des Wendischen überschritten wird:

> Wir treten (es ist etwa halb neun Uhr) in die Lübbenauer Kirche, um eine *wendische* Predigt zu hören und eine wendische Gemeinde versammelt zu sehen, lauter Bauern und Kätner aus dem Spreewalde. Allsonntäglich zwischen 7 und 9 Uhr findet in der Lübbenauer Pfarrkirche ein solcher *wendischer* Gottesdienst statt [...]. (GBA–Wanderungen, Bd. 6, 10)

Die dreifache Markierung des Wendischen wird in der Version des *Wanderungen*-Bandes gelöscht zugunsten einer sehr viel knapperen und dezenteren Variante: „[...] und wir treten ein, um eine wendische Gemeinde, lauter *Spreewalds*leute, versammelt zu sehen“ (GBA–Wanderungen, Bd. 4, 10).

Ähnlich verhält es sich mit der in der ersten Fassung ausführlicheren Erwähnung einer wendischen Predigt, deren Inhalt der Berichterstatter nur aus der Anteilnahme der Kirchenbesucher erschließen kann, während er immerhin das wendische Vaterunser erkennt. Stark gekürzt lautet die entsprechende Passage des *Spreewald*-Bandes: „Die wendische Predigt entzieht sich unsere Contrôle, das Schluchzen aber, das laut wird, ist wenigstens ein Beweis für die gute Praxis des Geistlichen“ (GBA–Wanderungen, Bd. 4, 11).

Wie in vielen anderen Fremdheitsmotiven seines Werks spielt Fontane auch im Hinblick auf das Wendentum mit Elementen der Exotik. In vielfachen Variationen gestaltet er im Banne einer unmittelbaren Faszination „Alteritätsdomänen“ (Ehlich 2002, 15), die für sein Preußen charakteristisch sind. So erinnern beispielsweise Ausdruck und Haltung der Kirchgänger des Spreewaldes in einer in der Überarbeitung gestrichenen Formulierung den Betrachter „an die Unkas und Chingachgooks, womit die Cooperschen Romane vor fast 30 Jahren unsere Phantasie bevölkerten“ (GBA–Wanderungen, Bd. 6, 13). Manche solcher journalistisch-feuilletonistischen Passagen mit ihrer unmittelbaren Leseradressierung werden in der Überarbeitung gekürzt, ausgelassen oder verborgen. Unübersehbar verschieben sich die Schwerpunkte; unterschwellig machen sich auch Momente des Vergessens geltend, wobei allerdings die Frage, wie konstant die These einer ethnischen Offenheit Preußens aufrechterhalten wird, im vorliegenden Zusammenhang ausgeklammert werden muss.

4 Von journalistischen Reiseimpressionen zum Sammeln und Retten von Zeugnissen vergangener Lebenswelten

In den 22 Jahren, die zwischen den Spreewald-Texten liegen, wachsen sich die *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* vom Tagesjournalismus aus zu einem auf Dauer und Erinnerung hin angelegten Medium, einer auf das Ganze zielenden Spiegelung des historischen Raumes Mark Brandenburg. Als kulturhistorisches Gedächtnis der Region beansprucht das Großprojekt mehr zu sein als die Summe seiner Teile. Dementsprechend verschiebt sich der von momentanen Eindrücken geprägte Reportagecharakter in Richtung auf ein Ganzes, in dem die überarbeiteten Feuilletonartikel aufgehen. Der Hauptakzent verlagert sich von frischen Reiseimpressionen hin zum Sammeln und Retten von Zeugnissen vergangener Lebenswelten. Allgemeine Verlustängste im Zeichen eines „Zerfall[s] lange gültiger Formen der raum-zeitlichen ebenso wie der sozialen und politischen Orientierung“ (Plumpe 1996, 41) haben daran ihren Anteil.

Insgesamt gehen neben vielen anderen Genres wie Anekdoten, Memoiren, Chroniken, historischen Reminiszenzen, Volkssagen, Episoden, Biografien, Stadt-, Familien- und Regimentsgeschichten auch journalistische bzw. feuilletonistische Materialien und Schreibgesten in die *Wanderungen* ein. Stärker noch als die anderen Textformen üben sie eine formfindende und -bildende Kraft aus. Wie in den Kriegsbüchern Fontanes werden sie in das Großprojekt integriert, wobei die heterogenen Komponenten zusammengehalten werden durch Modi der Erinnerung, die Vergangenes, Vergehendes und Vergessenes im Medium der Literatur in die Gegenwart rufen und mit Leben erfüllen.

Gerade in dieser Hinsicht entfalten die journalistischen Text- und Rezeptionsstrategien ihre tragende Gestaltungs- und Vermittlungsfunktion. Das reicht von einer Nähe zu den Menschen, Landschaften und historischen Themen über die Kombination von Beschreibungen und sinnlichen Wahrnehmungen, Rollenwechsel vom Beobachter zum Kommentator und Chronisten, witzige Pointierungen, treffende und überspitzte Formulierungen, Rede- und Liedzitate, Tempowechsel und Spannungsbögen bis hin zu einem spezifischen Bezug des Zeitungsschriftstellers zu seinen Leserinnen und Lesern. Erst durch ein solches Repertoire wird es möglich, auch schwerer konsumierbare Stoffe ansprechend darzustellen. Allerdings tun sich auch Bruchstellen und Verschiebungen auf, denn das Programm einer Poetisierung und Vergegenwärtigung einer historischen Kulturlandschaft, das sich Fontane erklärtermaßen zum Ziel setzt (vgl. an Ernst von Pfuel, 18. Januar 1864, HFA,IV, Bd. 2, 115), geht weit über journalistische Anschaulichkeitsgebote hinaus. Dennoch wird man auch darin eine Affinität zum Journalistischen erkennen können, ist doch die spezifische Anschauungs- und Vorstellungsbildung, die der Text forciert, auf den direkten und unmittelbaren Austausch mit einem potenziellen Lesepublikum angewiesen, wie er dem Zeitungsschriftsteller Fontane in besonderem Maße vertraut war.

Schließlich offenbart sich in den Spreewald-Texten eine beachtliche Mobilität zwischen verschiedenen Schreibfeldern, deren Regeln souverän beherrscht werden. Überhaupt stellen ja Fontanes Schreibprozesse immer wieder andere Formen der Verarbeitung von Wirklichkeit dar; ungebrochen bleibt jedoch sowohl in den Reisefeuilletons wie in den Buchkapiteln der *Wanderungen* der auf die Phantasie der Leser und die Schaffung von Sinnräumen zielende kommunikative Überschuss seiner Texte (vgl. Ewert 2018).

Literatur

Aust, Hugo: Gerhart von Graevenitz: Theodor Fontane: ängstliche Moderne. Über das Imaginäre. Konstanz 2014. In: FBl. 101 (2016), S. 64–76.

Blöbaum, Bernd: Literatur und Journalismus: zur Struktur und zum Verhältnis von zwei Systemen. In: Ders., Stefan Neuhaus (Hrsg.): Literatur und Journalismus. Theorie, Kontexte, Fallstudien. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2003, S. 23–52.

D'Aprile, Iwan-Michelangelo: Fontane. Ein Jahrhundert in Bewegung. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2018.

D'Aprile, Iwan-Michelangelo: Mimesis ans Medium. Zeitungspoetik und journalistischer Realismus bei Theodor Fontane. In: Peer Trilcke (Hrsg.): Theodor Fontane. TEXT+KRITIK-Sonderband. 3. Aufl.: Neufassung. München: edition text + kritik 2019, S. 7–23.

Ehlich, Konrad: Preußische Alterität – Statt einer Einleitung –. In: Ders. (Hrsg.): Fontane und die Fremde. Fontane und Europa. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 8–22.

Erhart, Walter: Die *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*. In: F-Handbuch1, S. 818–850. (Erhart 2000)

Ewert, Michael: Theodor Fontanes Wanderungen durch die märkische Historiotopographie. In: Hanna Delf von Wolzogen (Hrsg.): „Geschichte und Geschichten aus Mark Brandenburg".

Fontanes Wanderungen durch die Mark Brandenburg im Kontext der europäischen Reiseliteratur. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, S. 471–485.
Ewert, Michael: Ins Offene und Weite denken. Zur Produktivität der kleinen Formen bei Fontane. In: Hanna Delf von Wolzogen, Christine Hehle (Hrsg.): Formen ins Offene. Zur Produktivität des Unvollendeten. Berlin, Boston: De Gruyter 2018, S. 224–236.
Fischer, Hubertus: Märkische Bilder. Ein Versuch über Fontanes *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*, ihre Bilder und ihre Bildlichkeit. In: FBl. 60 (1995), S. 117–142.
Gfrereis, Heike/Schneider, Katharina J.: Remix. Ein Gespräch über Fontanes Texte, ihre Entstehung und ihre Wörter mit Iwan-Michelangelo D'Aprile u. a. In: Heike Gfrereis (Hrsg.): Fontane.200/ Autor. Das Bilder-Wörter-Stimmen-Lesebuch. Berlin: Verlag für Berlin und Brandenburg 2019, S. 80–105.
Graevenitz, Gerhart von: Theodor Fontane: Ängstliche Moderne. Über das Imaginäre. Konstanz: Konstanz University Press 2014.
Gretz, Daniela: Einleitung: „Medien des Realismus" – „Medien im Realismus" – „medialer Realismus". In: Dies. (Hrsg.): Medialer Realismus. Freiburg i.Br., Berlin, Wien: Rombach 2011, S. 7–16.
Helmstetter, Rudolf: Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes. Fontane und die öffentlichkeitsgeschichtlichen Rahmenbedingungen des poetischen Realismus. München: Fink 1998.
Hoffmann, Nora: Photographie, Malerei und visuelle Wahrnehmung bei Theodor Fontane. Berlin, Boston: De Gruyter 2011.
Joachimsthaler, Jürgen: Text-Ränder. Die kulturelle Vielfalt in Mitteleuropa als Darstellungsproblem deutscher Literatur, Bd. 1: Schreib-Weisen. Heidelberg: Winter 2011.
Jost, Erdmut: Das poetische Auge. Visuelle Programmatik in Theodor Fontanes Landschaftsbildern aus Schottland und der Mark Brandenburg. In: Hanna Delf von Wolzogen (Hrsg.): „Geschichte und Geschichten aus Mark Brandenburg". Fontanes Wanderungen durch die Mark Brandenburg im Kontext der europäischen Reiseliteratur. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, S. 63–80.
Koszyk, Kurt: Deutsche Presse im 19. Jahrhundert. Geschichte der deutschen Presse. Teil II. Berlin: Colloquium 1966.
Koszyk, Kurt: Fontanes journalistischer Blick nach draußen. In: Konrad Ehlich (Hrsg.): Fontane und die Fremde, Fontane und Europa. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 192–211.
Krings, Dorothee: Theodor Fontane als Journalist. Selbstverständnis und Werk. Köln: von Halem 2008.
Mecklenburg, Norbert: Theodor Fontane: Romankunst der Vielstimmigkeit. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998.
Mětšk, Frido: Theodor Fontanes Begegnungen 1859 im Spreewald. Versuch einer kultur- und volksgeschichtlichen Kommentierung des Spreewaldkapitels seiner *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*. In: Ders.: Studien zur Geschichte sorbisch-deutscher Kulturbeziehungen. Bautzen: Domowina 1981, S. 203–213.
Neuhaus, Stefan: Bücher über Großbritannien. In: F-Handbuch1, S. 806–818. (Neuhaus 2000)
Osterkamp, Ernst: Theodor Fontanes Kunst des Toasts. In: FBl. 101 (2016), S. 78–101.
Plumpe, Gerhard: Einleitung: In: Edward McInnes, Gerhard Plumpe (Hrsg): Bürgerlicher Realismus und Gründerzeit 1848–1890. München: dtv 1996, S. 17–83.
Preisendanz, Wolfgang: Der Funktionsübergang von Dichtung und Publizistik. In: Ders.: Heinrich Heine. Werkstrukturen und Epochenbezüge. München: Fink 1973, S. 21–68.
Stockinger, Claudia: An den Ursprüngen populärer Serialität. Das Familienblatt *Die Gartenlaube*. Göttingen: Wallstein 2018.
Wegmann, Christoph: Der Bilderfex. Im imaginären Museum Theodor Fontanes. Hrsg. vom Theodor-Fontane-Archiv. Mit einem Vorwort von Peer Trilcke. Berlin: Quintus 2019.

Nikolas Immer

Sehenswürdigkeiten im Okkupationsgebiet

Historische Bauwerke als Medien der Kommunikation und Reflexion

Der Einschätzung des Historikers Max Lehmann zufolge scheint Theodor Fontane kein sonderlich guter Koch gewesen zu sein. Denn im Sommer 1872 bezeichnet Lehmann dessen jüngstes Werk als ein „Ragout“, „welches schmackhaft zu machen selbst dem Geschicke des Verf.’s nicht immer gelingt“ (Lehmann 1872, 625). Der Rezensent bezieht sich mit seinem Urteil auf Fontanes zweibändigen Reisebericht *Aus den Tagen der Occupation* (1871/72), der mit dem Untertitel *Eine Osterreise durch Nordfrankreich und Elsaß-Lothringen 1871* im Verlag von Rudolf Ludwig von Decker in Berlin erschienen war.[1] Dieser Reisebericht gehört in die Reihe von Fontanes nicht gerade dünnleibigen Kriegsbüchern, die nach einer aktuellen Zählung insgesamt „rund viertausend Seiten“ (D’Aprile 2018, 264; vgl. Briese 2014, 167) umfassen. Zudem ist die Beschreibung der Osterreise im Kontext der Darstellungen *Kriegsgefangen. Erlebtes 1870* (1871) und *Der Krieg gegen Frankreich 1870–71* (1873) zu sehen. Lothar Köhn zufolge hat Fontane mit diesen Kriegsbüchern ein dreistufiges Erzählmodell ausgebildet, „das die Modelung vom autobiographisch Erfahrenen zum sachlich Berichteten vorführt, wo das Ich nur noch am Rande auftaucht“ (Köhn 1996, 613). Im Rahmen dieser werkübergreifenden Desubjektivierung kommt dem Reisebericht *Aus den Tagen der Occupation* folglich eine Mittelstellung zu: Während der Erzähler die bereisten Regionen betont subjektiv schildert, versucht er die militärischen Bewegungen auf den besuchten Schlachtfeldern möglichst objektiv zu erfassen.

Die im Untertitel als ‚Osterreise‘ ausgewiesene Erkundungsfahrt durch Frankreich unternimmt Fontane vom 9. April bis zum 16. Mai 1871. Wie er bereits im ersten Satz von *Aus den Tagen der Occupation* schreibt, habe er diese Reise „trotz alledem“ (F–Occupation, Bd. 1, 3) angetreten. Fontane bezieht sich damit auf seine in *Kriegsgefangen* geschilderte Odyssee, die er als vermeintlicher preußischer Spion im Herbst 1870 erlebt hatte. Knapp ein halbes Jahr nachdem er aus der Haft entlassen worden ist (vgl. D’Aprile 2018, 269–276), durchquert Fontane erneut Frankreich, weil der „Zweck [s]einer Herbstreise“, d. h. die Beschreibung der Kriegsschauplätze, „nicht erreicht worden“ (F–Occupation, Bd. 1, 3) war. Nach seiner Rückkehr beginnt er im Frühsommer 1871, seine Reisenotizen auszuarbeiten (vgl. Chronik, Bd. 1, 1734). Die einzelnen Kapitel des Reiseberichts erscheinen vom August bis Dezember 1871 zunächst in der

1 Fontanes zweibändiger Reisebericht *Aus den Tagen der Occupation. Eine Osterreise durch Nordfrankreich und Elsaß-Lothringen 1871* (1871/72) wird im Folgenden nach dem Erstdruck zitiert (F–Occupation, Bd. 1 und 2).

https://doi.org/10.1515/9783110733235-026

Vossischen Zeitung; der letzte Abschnitt über Wilhelmshöhe wird sogar in der *Gartenlaube* unter dem Titel *Ein Kaiser-Gefängniß* abgedruckt (vgl. Bibliographie, Bd. 1, 585–594). Ein Rezensent des *Magazins für die Literatur des Auslandes* merkt jedoch an, dass es Fontanes Reiseartikeln in der *Vossischen Zeitung* beschieden sei, ein nur „wenig beachtetes Dasein [zu] führen" ([Anonym] 1872, 79). Eine ganz andere Wirkung erziele dagegen die zweibändige Buchausgabe: „hier [...], wo wir sie [die Reiseartikel] in splendider typographischer Ausstattung und in reellem Zusammenhange vor uns haben, bieten sie uns den Genuß eines in jeder Zeile mit seinem Gefühle geschriebenen Buches." ([Anonym] 1872, 79)

Auch der preußische Regierungsrat Arthur von Fircks würdigt in seiner Besprechung die Qualitäten des Reiseberichts, dessen Aufbau er resümierend kennzeichnet:

> Wenn im ersten Band vorzugsweise die auf die Vergangenheit bezüglichen ästhetisch-archäologischen Schilderungen in besonderem Maße das Interesse des Lesers zu fesseln geeignet waren, so finden wir im zweiten Bande überwiegend Darstellungen derjenigen Gegenden, welche den Schauplatz der wichtigsten, den Ausschlag gebenden Ereignisse während des letzten deutsch-französischen Kriegs bildeten. (Fircks 1874, 778–779)

Die Feststellung dieser Zweiteilung entspricht der Ankündigung Fontanes, den Leser „im Verlaufe dieser Aufsätze eben so sehr auf *Cathedralen*- wie Schlachtengrund zu führen" (F–Occupation, Bd. 1, 28). Während es die Osterreise erfordert, die militärgeschichtlich relevanten Ereignisorte zu beschreiben, erlaubt sie es auch, zahlreiche Sehenswürdigkeiten aufzusuchen und ihre geschichtliche Bedeutung zu ergründen. Diese historischen Bauwerke können im Sinne Bruno Latours als ‚Aktanten eines sozialen Netzwerks' (Latour 2007, 124) beschrieben werden, die mit dem Reisenden in Interaktion treten und ihn ermächtigen bzw. ihm sogar nahelegen, sich eingehender mit ihnen zu befassen. Bei Fontane münden die Auseinandersetzungen mit verschiedenen bau- und kunstgeschichtlichen Sehenswürdigkeiten nicht nur in „ästhetisch-architektonische Bekenntnisse" (F–Occupation, Bd. 1, 28), sondern auch in kultur- und gesellschaftskritische Überlegungen. Insbesondere die historischen Bauwerke erweisen sich als Reflexionsmedien, die dazu herausfordern, ihre ästhetische Erscheinung zu evaluieren, ihre geschichtliche Tiefendimension zu konturieren und ihre Bedeutung für die Gegenwart zu diskutieren.

An die eingangs zitierte Bemerkung Köhns über die ‚Mittelstellung' von *Aus den Tagen der Occupation* anknüpfend, soll im Folgenden zunächst (1.) auf die spezifische Darstellungsform der Reiseschilderung eingegangen werden. Auf dieser Grundlage wird anschließend zu fragen sein, wie und mit welcher Funktion die historischen Bauwerke in *Aus den Tagen der Occupation* als Kommunikations- und Reflexionsmedien eingesetzt werden. Exemplarisch sollen dabei (2.) die Kathedrale von Reims, (3.) die Kathedrale von Saint-Denis und (4.) das Straßburger Münster behandelt werden. In Erweiterung des (5.) Resümees wird schließlich das Schloss Wilhelmshöhe exkurshaft in den Blick genommen.

1 „kirchenlustig und kathedralentapfer“: Zur Darstellungsform des Reiseberichts

Zu Beginn des Kapitels „Mouchy. Liancourt“ werden zwei unterschiedliche Typen von Reisenden unterschieden: „Die Ansprüche eines alten Touristen sind aber, ich will nicht sagen höher gespannte, doch jedenfalls total andere wie die anderer Reisenden.“ (F–Occupation, Bd. 1, 69) Fontane nutzt diese Unterscheidung, um den Status eines „alten Touristen“ für sich zu reklamieren und sich von der Masse jener Personen abzugrenzen, die bisher kaum oder gar nicht im Ausland unterwegs gewesen sind. Die ausdrückliche Verneinung verdeutlicht indirekt, dass seine Ansprüche selbstverständlich „höher gespannte[re]“ sind als die „anderer Reisende[r]“, da er als erfahrener Kenner fremder Länder und Kulturen sich weitaus souveräner im Ausland zu bewegen vermag. Diese Überlegenheit wird mit der fast schon selbstgefälligen Aussage bekräftigt: „Uebung und Erfahrung bilden zuletzt einen eigenen Codex von Dingen aus, die gesehen und nicht gesehen werden müssen.“ (F–Occupation, Bd. 1, 69) Dieser „Codex“ ermöglicht es dem Reisenden wiederum, in der Zeit des angehenden Massentourismus als Individualreisender unterwegs zu sein. Damit akzentuiert Fontane auch, von welchem Reisemedium er sich bewusst absetzt: „Ich meinerseits bin längst soweit, mehr auf das unbekannte Kleine, als auf die besternpunkteten Unerläßlichkeiten Bädekers zu achten.“ (F–Occupation, Bd. 1, 69)

Mit der Nennung jener „besternpunkteten Unerläßlichkeiten Bädekers“ grenzt sich Fontane nicht nur von Karl Baedekers längst populären Reiseführern ab (vgl. Müller 2012), sondern auch von jenen „Reisende[n] von *allgemeiner* Bildung“ (Baedeker 1864 [1855], VI), an die sich Baedeker im Vorwort zu seinem *Handbuch* über Paris und Umgebung ausdrücklich richtet. Um solchen Reisenden die bestmögliche Orientierung zu bieten, macht Baedeker diese „auf das Bedeutendste noch besonders durch einen * aufmerksam“ (Baedeker 1864 [1855], VI). Fontane seinerseits, der sich von dieser Form des ‚angeleiteten‘ und zugleich selektiven Reisens distanziert, reformuliert einen Gedanken, den er bereits am Ende von *Jenseit des Tweed* (1860) entwickelt hatte. So hatte er in dem später ergänzten Kapitel über Lochleven-Castle die Praxis kritisiert, „dem Reisenden gleichsam eine bestimmte Reiseroute, eine bestimmte Reihenfolge von Sehenswürdigkeiten aufzudrängen“ (GBA–Reiselit. Werk, Bd. 2, 226). Dadurch werde der Besucher des Auslands „um den vielleicht höchsten Reiz des Reisens [gebracht], um den Reiz, *das Besondere, das Verborgene, das Unalltägliche* gesehen zu haben“ (GBA–Reiselit. Werk, Bd. 2, 226). Bemerkenswert ist nun, dass Fontane diese Einsicht am Beginn seines Reiseberichts *Aus den Tagen der Occupation* aufgreift, dort aber Friedrich Theodor Vischer in den Mund legt. Im Laufe der geschilderten Zufallsbegegnung äußert sich Vischer ausführlicher über das Reisen und artikuliert die Erkenntnis: „Alles Beste aber, wie überall im Leben, liegt *jenseit* der großen Straße.“ (F–Occupation, Bd. 1, 15) Die Hervorhebung des um den Schlusskonsonanten verkürzten Lokaladverbs lässt sich hier als klarer intratextueller Verweis auf den Titel der Schottland-Reise werten.

Diese apodiktische Aussage ist jedoch insofern zu relativieren, als Fontane in *Aus den Tagen der Occupation* einräumt: „Selbstverständlich kommen Ausnahmen vor." (F–Occupation, Bd. 1, 69) Das zeigt sich zum einen daran, dass er explizit aus einem Reiseführer wie „Galignani's *Paris Guide*" (F–Occupation, Bd. 1, 94) zitiert.[2] Zum anderen ist es zwar zutreffend, dass es Fontane gelingt, ‚jenseit' seiner Reisewege verschiedene originelle und überraschende Entdeckungen zu machen. Gleichwohl werden zentrale und selbstverständlich auch von Baedeker ‚besternpunktete' Bauwerke keineswegs von der Besichtigung ausgeschlossen. Dazu gehören insbesondere die „historisch bedeutsamen Monumentalbauten", bei denen Fontane, wie schon Arthur von Fircks beobachtet hatte, mit „Vorliebe verweilt" (Fircks 1874, 778). Mit den Attributen „kirchenlustig und cathedralentapfer" (F–Occupation, Bd. 1, 194) hat Fontane seinen Besichtigungsdrang selbstironisch charakterisiert.

Um die mediale Spezifik dieser Monumentalbauten zu kennzeichnen, soll im Folgenden auf den denkmalstheoretischen Ansatz von Toni Hölscher zurückgegriffen werden. Seiner Argumentation zufolge manifestiert sich in einem historischen Monument „eine Art von ‚Monu-Mentalität' [...], die bei den betreffenden Gesellschaften eine emphatische kollektive Identität [erzeugt] und einen spezifischen Anspruch auf dauerhafte Dominanz" (Hölscher 2014, 258) erhebt. Im Hinblick auf das historische Monument unterscheidet Hölscher zwischen drei Bedeutungsdimensionen, die sich auch auf die Bauwerke übertragen lassen, die in *Aus den Tagen der Occupation* beschrieben werden: Diese sind erstens „*Überrest und Zeugnis der Vergangenheit*" (Hölscher 2014, 257), da sie in einer zurückliegenden Epoche entstanden sind, in der sie eine konkrete Funktion besessen haben. Zweitens sind sie insofern als „*Manifestation[en] von herausragender, überzeitlicher Bedeutung*" anzusehen, als sie „zentrale Strukturen und Praktiken der Macht" (Hölscher 2014, 257) dauerhaft veranschaulichen. Und drittens stiften die Bauwerke ein „‚*öffentliche[s] Gedächtnis*'", das im Sinne einer „‚prospektive[n] Erinnerung'" (Hölscher 2014, 258) die Vergangenheit in die Zukunft transportiert. Wie und auf welche Weise das im Einzelnen geschieht, soll im Folgenden anhand von drei exemplarischen Beispielen erläutert werden.

---

2 Im Kapitel über „St. Denis", in dem Fontane den „aus Touristenbüchern hinlänglich bekannte[n] ‚erste[n] Gang durch die Stadt'" (F–Occupation, Bd. 1, 93) erwähnt, schreibt er: „In einem älteren Exemplare von Galignani's *Paris Guide* finde ich: ‚St. Denis, Stadt am gleichnamigen Kanal, 9000 Einwohner.' So 1850 noch." (F–Occupation, Bd. 1, 94) Fontane bezieht sich hier auf den zuerst 1815 publizierten *Paris Guide*, den John Anthony Galignani und sein Bruder William Galignani verfasst hatten und der im 19. Jahrhundert zahlreiche Neuauflagen erlebte. Fontanes Angabe zufolge dürfte er vermutlich die Neuausgabe von 1851 verwendet haben, in der es heißt: „a town six miles north of Paris, containing about 9000 inhabitants" (Galignani 1851, 542).

2 „… nichts, was unsere Phantasie unterstützen könnte“: Die Kathedrale von Reims

Die Kathedrale von Reims nimmt in Fontanes Reisebericht insofern eine Sonderstellung ein, als er ihre Wirkung zu drei unterschiedlichen Tageszeiten beschreibt. Dass er sich von Epernay aus diesem Monumentalbau annähert, legt schon ein leicht abgewandeltes Zitat Annette von Droste-Hülshoffs nahe, das er dem Kapitel *Von Epernay nach Reims* als Motto vorangestellt hat: „A[u]fragt die graue Cathedrale, / Ein riesenhafter Zeitentraum.“ (F–Occupation, Bd. 1, 26) Während aber Droste-Hülshoff in ihrem Gedicht *Meister Gerhard von Köln* eine nächtliche Szenerie gestaltet,[3] schildert Fontane den wenig vorteilhaften Eindruck der Kathedrale im nüchternen Tageslicht:

> Diese Art der Beleuchtung, wiewohl sie Alles in klaren Umrissen erscheinen läßt, ist doch nicht gerade die günstigste. Die meisten gothischen Thürme [...] bedürfen durchaus einer gewissen *Licht*fülle; wogegen die blos durchsichtige Luftsäule Manches nicht zu voller Wirkung kommen läßt, oder diese sogar schädigt. (F–Occupation, Bd. 1, 27)

Auch wenn diese Überlegungen bereits die Erwartung wecken, dass mindestens eine Beschreibung der Kathedrale bei anderen Lichtverhältnissen folgen werde (vgl. F–Occupation, Bd. 1, 27–28), schaltet Fontane zunächst einige seiner bereits angesprochenen „ästhetisch-architektonische[n] Bekenntnisse“ (F–Occupation, Bd. 1, 28) ein.

Im Zentrum dieser „Bekenntnisse“ steht sein Verhältnis zu gotischen Kirchenbauten, die er ausdrücklich nicht mit „öde[n] Bewunderungs-Phrase[n]“ (F–Occupation, Bd. 1, 28) charakterisieren möchte. Obwohl Fontane gesteht, dass er schon das Betreten einer gotischen Kirche wie einen „Gottesdienst“ (F–Occupation, Bd. 1, 29) empfindet, besteht er darauf, nicht als Kunstliebhaber, sondern als Kunstkritiker aufzutreten. Auf diese Weise beabsichtigt er, „ehrlich auf der einen Seite, demuthsvoll auf der andern zu sein“ (F–Occupation, Bd. 1, 30).

Obwohl sich Fontane nach seiner Ankunft in Reims vornimmt, den Kathedralenbesuch auf den Folgetag zu verschieben, gerät er im Zuge einer Leichenprozession „[w]ider Wunsch und Willen in die Cathedrale“ (F–Occupation, Bd. 1, 35) hinein. Im Inneren des Kirchenbaus überwältigt ihn zwar die Farbenpracht des großen Glasfensters, jedoch meint er schon bald, dort nur oberflächliche Lichteffekte wahrzunehmen:

> Aber hiermit war auch der Zauber, den das *Innere* dieser vielberühmten Cathedrale auf mich ausübte, erschöpft. Es waren Licht- und Farbenwirkungen, die zum Theil in günstigen Zufälligkeiten ihren Grund hatten. Zu einer eigentlichen Schönheits-Bewunderung der inneren Struktur dieses Baues konnte ich es nicht bringen. (F–Occupation, Bd. 1, 35–36)

---

3 Bei Droste-Hülshoff heißt es: „Dort, wo die graue Kathedrale, / Ein riesenhafter Zeitentraum, Entsteigt dem düstern Trümmermale / Der Nacht, die auch zerrann wie Schaum; –“ (Droste-Hülshoff 1928, Bd. 1, 245).

Diese ästhetische Ernüchterung, die sich recht abrupt einstellt,[4] dient als Vorbereitung auf die anschließende geschichtliche Enttäuschung. Dabei erkennt Fontane der Sichtbarkeit des Historischen die Funktion zu, einen Ort mit einem „poetischen Schönheitsschimmer" (F–Occupation, Bd. 1, 37) überhöhen zu können. In Reims sei das allerdings nicht zu beobachten:

> Dieser historische Reiz, dessen Schönheit hier verklärend wirken, das Schöne noch schöner, das Massive leichter, das Schwere graziöser gestalten sollte, dieser Reiz, sage ich, läßt einen [...] in der ganzen Cathedrale im Stich. Man erfährt nur: „Dies geschah hier", aber man sieht nichts, woran unsere Vorstellung sich anlehnen, nichts, was unsere Phantasie unterstützen könnte. Die Kirche ist kahl, Bilder und Denkmäler fehlen, das Wenige, was davon da ist, berührt nicht die wirklich großen Momente im Leben des Landes oder dieser Stadt. (F–Occupation, Bd. 1, 41)

Das wiederum heißt, dass die Kathedrale ihre Funktion eingebüßt hat, „Personen und Ereignissen der Vergangenheit eine memoriale Gegenwart in der Gemeinschaft der Lebenden" (Hölscher 2014, 259) zu sichern.

Doch trotz dieser Leerstelle wird das Bauwerk als Reflexionsmedium kenntlich: Denn die Erinnerung an die ruhmreiche Vergangenheit, die die Kathedrale nicht mehr veranschaulicht, leistet nun kompensatorisch der Reisebericht (vgl. Köhn 1996, 624). Fontane betont zunächst, dass nahezu alle französischen Könige von Philipp August (1179) bis zu Karl X. (1825) dort das „heilige Salböl" (F–Occupation, Bd. 1, 37) empfangen haben. Eingehend schildert er den Krönungstag von Karl VII., der von Jeanne d'Arc nach Reims geführt worden war. Die ausführliche Imagination der Krönungszeremonie vergegenwärtigt nicht nur den staatsgeschichtlich bedeutsamen Moment, sondern auch die emotionale Beteiligung der Anwesenden. Das wird vor allem am Ende dieser Passage sichtbar, als Jeanne d'Arc verkündet, dass mit der Krönung von Karl VII. der Wille Gottes erfüllt sei: „Sie weinte, als sie diese Worte sprach, und alle Umstehenden weinten mit ihr." (F–Occupation, Bd. 1, 40) Diese affektive Aufgipfelung besitzt die wirkungsästhetische Funktion, beim Leser die Anteilnahme für den historischen Gegenstand zu erzeugen, die die Kathedrale von Reims selbst nicht mehr hervorzurufen vermag.

Wie rasch allerdings Fontanes Urteil wechseln kann, wird im Folgekapitel sichtbar, in dem er ausführt, wie er gegen Abend einen Blick auf die Außengestalt der Kathedrale wirft: „Da stand die Mondscheibe links neben dem linken Thurm, und meine Vormittagsbetrachtungen erschienen mir nun als baare Ketzerei. Zwischen den

---

4 Im Anschluss an die Schilderung seines persönlichen Eindrucks von den „Licht- und Farbenwirkungen" bekennt Fontane, „dadurch in Widerspruch mit einer allgemeinen Annahme" (F–Occupation, Bd. 1, 36) des Architekten und Kunsthistorikers Eugène Viollet-le-Duc zu geraten. Während Viollet-le-Duc die Kathedrale von Reims in seinem *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle* (1854–1868) als eines der repräsentativsten Beispiele für den gotischen „Spitzbogen-Styl" (F–Occupation, Bd. 1, 36) ansieht, schreibt Fontane im Anschluss an das direkte Zitat, dass ihm „der innere Aufbau viel zu *schwer* und *massig* erschienen" (F–Occupation, Bd. 1, 37) sei.

Fensterstäben stand es jetzt wie silberne Lichtmassen, nichts von Oede und Kahlheit mehr, Alles schlank, phantastisch; – wie aus einer Märchenwelt [...].“ (F–Occupation, Bd. 1, 44) Mit dieser Beschreibung entwirft Fontane ein romantisches Stimmungsbild, das durch das Eingangsmotto von Walter Scott vorbereitet und intensiviert wird: „Wenn die Bögen und Nischen in Schatten stehn, / Die Ecken und Pfeiler wie Silber sehn, / Bei *Mondenschein* / Tritt ein, / Und du wirst des Zaubers sicher sein.“ (F–Occupation, Bd. 1, 43) Aufschlussreich ist, dass Fontane diese Verse, die aus Scotts Langgedicht *The Lay of the Last Minstrel* (1805) stammen, bereits in seinem Reisebericht über Schottland verwendet hatte, um dort das Kapitel über Melrose-Abbey einzuleiten (vgl. GBA–Reiselit. Werk, Bd. 2, 235). Bei der Würdigung dieses Bauwerks hatte Fontane die „imposante[n] Dimensionen, [die] historische[n] Erinnerungen und [den] Reichthum und [die] Eleganz des Details“ (GBA–Reiselit. Werk, Bd. 2, 237) hervorgehoben – und damit Kennzeichen benannt, die sich auch auf die Kathedrale von Reims beziehen lassen. Vor allem das Merkmal des Detailreichtums rückt am Folgetag in den Vordergrund, als Fontane den „*riesenhaften Gesammt-Fries*“ (F–Occupation, Bd. 1, 45) unter nochmals veränderten Lichtverhältnissen betrachtet: „Da lag sie zunächst wieder [...], jetzt vom Frühlicht umflossen. Es war nicht der volle Zauber vom Abend vorher, aber doch auch ein Zauber.“ (F–Occupation, Bd. 1, 45) Dieser „Zauber“ besteht schließlich darin, dass der „enorme Detail-Reichthum“ der Fassade immer „lebendiger“ (F–Occupation, Bd. 1, 45) zu dem Reisenden zu ‚sprechen‘ beginnt. Der opulente Fassadenschmuck wird zum Beleg für den „produktive[n] Drang jener [früheren] Epoche“ (F–Occupation, Bd. 1, 45), dem Fontane den destruktiven Drang der französischen Revolutionäre gegenüberstellt, den er im Kapitel über die Abteikirche von Saint-Denis thematisiert.

3 „Der Fremde [...] beklagt ein furchtbares Schicksal“: Die Kathedrale von Saint-Denis

Wie Fontane zu Beginn der zweiten Abtheilung von *Aus den Tagen der Occupation* ausführt, entschließt er sich, „[d]er Krönungs-Cathedrale (Reims) [...] die *Begräbniß*-Cathedrale (Saint-Denis) beinah unmittelbar folgen [zu] lassen“ (F–Occupation, Bd. 1, 89).[5] Seine Zuschreibung, mit Saint-Denis eine „*Begräbniß-Cathedrale*“ aufzusuchen, rührt daher, dass dort im Zeitraum von einem Jahrtausend fast sämtliche französischen

5 Wolfgang Albrecht hat in diesem Zusammenhang vermerkt: „Eine erste längere Station des Reisenden, in Saint-Denis, beginnt und endet unter dem Eindruck der örtlichen Basilika, der Begräbnisstätte der französischen Könige, die er irrtümlich ebenfalls als Kathedrale ansah.“ (Albrecht 2000, 5) Auch wenn die Einordnung von Saint-Denis als Basilika bereits in der zeitgenössischen Fachliteratur begegnet (vgl. Roy 1858), wird hier der Einfachheit halber an dem von Fontane gebrauchten Begriff der Kathedrale festgehalten.

Könige bestattet wurden. Auffällig ist, dass Fontane die Kathedrale und ehemalige Abteikirche von Saint-Denis nachgestellt beschreibt: Während er sie in den Kapiteln „St. Denis I" und „St. Denis II" nur beiläufig erwähnt, folgen zunächst die Kapitel „Le Bourget", „Mont Avron" und „Die Mühle von Sannois", bevor er im anschließenden Kapitel gesondert auf „Die Abteikirche von St. Denis" eingeht. Das Kapitel wird mit einem kurzen Gespräch eingeleitet, in dem die Sehenswürdigkeiten von Saint-Denis thematisiert werden. Der darin auftretende anonyme Einwohner meint zwar, dass es in der Stadt „Nichts" zu sehen gebe, verweist aber zugleich auf die Kathedrale, die die einzige Ausnahme darstellt: „Sie müssen sie nicht einmal sehn, sondern zehnmal, zu allen Tageszeiten, bei allen Beleuchtungen" (F–Occupation, Bd. 1, 152). Unabhängig davon, ob das Gespräch in dieser Form stattgefunden hat oder nicht, fungiert diese Passage gleichsam als Kommentar zum Besuch der Kathedrale von Reims: Dort hatten die wechselnden Lichtverhältnisse dazu beigetragen, das ästhetische Urteil über das Bauwerk zu revidieren.

Fontane beginnt jedoch nicht damit, auf die äußere Gestalt der Kathedrale einzugehen, sondern schildert zunächst die „Doppel-Legende" (F–Occupation, Bd. 1, 154), die sich um den Heiligen Dionysius von Paris rankt. Dort, wo ursprünglich sein Haupt und Leib bestattet wurden, sei die „Wallfahrtskapelle" (F–Occupation, Bd. 1, 153) und spätere Kathedrale errichtet worden. Auch wenn das Bauwerk im Hinblick auf seine „Schönheit oder Mächtigkeit [...] andere gothische Gotteshäuser" nicht übertreffe, macht Fontane kenntlich, dass sie über einen bedeutenden „historische[n] Schatz" (F–Occupation, Bd. 1, 158–159) verfüge. Dieser „Schatz", d. h. die Grabstätte der französischen Könige, sei allerdings vor knapp einem Jahrhundert massiv beschädigt worden:

> Seit dem 6. August 1794 haben die Könige von Frankreich keine Friedensstätte mehr. An eben diesem Tage vollzog hier die Revolution eines ihrer furchtbarsten Feste. Gegen die untern Fenster am hohen Chor ging der Sturm; man erweiterte die Oeffnung, man drang ein, man zerrte die Königssärge aus dem Dunkel der Crypt in das helle Licht, man zerschlug sie, stülpte sie um, daß die Königsasche herausfiel und schmolz die Bleikoffer zu Kugeln um. (F–Occupation, Bd. 1, 156)

Fontane bezieht sich hier auf eine Ereignisfolge, die bereits ein Jahr früher stattgefunden hatte: Vom 6. bis 8. August 1793 waren 50 Königsgräber in Saint-Denis zerstört worden, woraufhin vom 12. bis 25. Oktober eine zweite Vernichtungswelle folgte (vgl. Gersmann 2006, 146; HFA, III, Bd. 4, 1282). Mit dem Hinweis auf das Umschmelzen der Bleisärge veranschaulicht Fontane, wie sehr die von den Revolutionären verübte Grabschändung einen Akt der *damnatio memoriae* darstellte. Diese Auslöschung der Erinnerung hatte zuvor schon François-René de Chateaubriand in seinem antiaufklärerischen Werk *Le Génie du Christianisme* (1802) eindringlich sichtbar gemacht:

> Saint-Denis ist verödet; der Vogel fliegt dort aus und ein; das Gras wächst auf seinen zerbrochenen Altären, und statt der Todtengesänge, welche unter seinen Hallen ertönten, hört man nur

> noch die Regentropfen, welche durch sein offenes Dach fallen, den Fall eines Steines, der sich von seinen zertrümmerten Mauern ablöst, oder den Schlag seiner Uhr, welche abrollt in den leeren Gräbern und den verwüsteten Grüften. (Chateaubriand 1844 [1802], 161)

Auch wenn Fontane knapp 70 Jahre später keinen derart verödeten Erinnerungsort mehr vorfindet, bezieht er doch ebenso wie Chateaubriand eine dezidiert royalistische Position. Mit seiner Beschreibung vergegenwärtigt er einen dynamischen Handlungsablauf, der das rücksichtslose Vorgehen der Revolutionäre drastisch vor Augen führt: „drang ein“ – „zerrte“ – „zerschlug“ – „stülpte [...] um“ – „schmolz [...] um“. In Galignanis *Paris Guide* dagegen war dieser Vorgang weitaus neutraler dargestellt worden: „in 1793, [...] [the] remains [of the kings and princes of France] were disinterred, and thrown into two large trenches, opposite the northern porch.“ (Galignani 1851, 543) Indem er die Verwüstung der Krypta als einen Akt des Vandalismus kennzeichnet, den die „Rotte von 1794“ (F–Occupation, Bd. 1, 160) ausgeführt habe, verschiebt Fontane den Fokus auf den Umgang mit dem historischen Erbe Frankreichs. Die Kathedrale von Saint-Denis erweist sich dabei als ein Reflexionsmedium, das weniger „ästhetisch-architektonische Bekenntnisse“ als vielmehr historisch-politische Einschätzungen provoziert.

Schon bevor Fontane auf die destruktiven Auswirkungen der Französischen Revolution zu sprechen kommt, stößt er beim Betreten der Krypta auf eine besondere Statue: „die Statue Ludwigs XVI. (lebensgroß); ziemlich dicht daneben eine symbolische Darstellung: *die Stärke Frankreichs*, ‚la Fortitude de la France‘“ (F–Occupation, Bd. 1, 159). Auch wenn es nicht einer gewissen Ironie entbehrt, den am 21. Januar 1793 hingerichteten König von Frankreich ausgerechnet mit einem Symbolbild der „*Stärke Frankreichs*“ zu kombinieren, erscheint es auf den ersten Blick verwunderlich, dass Fontane trotz der geschilderten Grabschändungen überhaupt eine Statue von Ludwig XVI. in der Krypta von Saint-Denis vorfinden konnte. Was im Reisebericht nicht erwähnt wird, ist der Umstand, dass Ludwig XVIII. im Jahr 1814 nicht nur die „sterblichen Überreste seines Bruders Ludwig XVI. und dessen Frau Marie-Antoinette in einer pompösen Zeremonie in Saint-Denis bestatten ließ“, sondern auch eine regelrechte „Totenpolitik“ (Gersmann 2008, 141) betrieb, in deren Rahmen die Kathedrale als königlicher Erinnerungsort reinstalliert werden sollte. Fontane wiederum entdeckt folgerichtig, nachdem er die „Aschentruhe der Könige von Frankreich“ gesehen hat, auch ein „knieendes Marmorbild“ (F–Occupation, Bd. 1, 161–162) von Marie-Antoinette. Die implizite Erinnerung an ihre Hinrichtung am 16. Oktober 1793 verweist allgemein auf die „Tragödien der Weltgeschichte“ (F–Occupation, Bd. 1, 161) und bildet für Fontane den Anlass, über das mangelnde Interesse der Einheimischen an ihrer Nationalgeschichte zu reflektieren:

> Der Fremde steht hier und beklagt ein furchtbares Schicksal; das einheimische Volk aber fluthet mitleidslos daran vorüber und hat eben jetzt wieder an das Portal der französischen Königskirche seinen alten langweiligen Spruch geschrieben: *égalite*, *liberté*, *fraternité*.“ (F–Occupation, Bd. 1, 162)

Werden die populären Revolutionsideale zunächst nur als „langweilig" bezeichnet, folgt anschließend insofern eine radikalisierte Abwertung, als sie im Folgesatz explizit als „Unsinn" bzw. als „Lüge" (F–Occupation, Bd. 1, 162) ausgewiesen werden. Diese Beurteilung korrespondiert zudem mit einer späteren Stelle, an der die Rede von der „*Lügen-Trinität*" ist, „die die Freiheit in die Zerstörung des Ueberkommenen, die Gleichheit in die Herabsetzung alles Höheren und die Brüderlichkeit in die Verachtung der Sitte setzt" (F–Occupation, Bd. 1, 228). Den Gegenstand der Kritik bildet die nationale Geschichtsvergessenheit, die sich – wie vor allem die Ausschreitungen der Revolutionäre in Saint-Denis belegen sollen – sogar bis zur Geschichtsvernichtung steigern kann (vgl. Albrecht 2000, 7; Briese 2014, 187). Fontane dagegen bezieht die Position eines „Fremde[n]", der sich gewissermaßen als ‚reisender Enthusiast' zu erkennen gibt. Mit seinem Reisebericht demonstriert er, wie „die Monumente und Reliquien der Historie adäquat zu *lesen*" (Hebekus 2003, 140) sind.

Anzumerken bleibt freilich, dass Fontane ein bewusst einseitiges Bild von den vorgeblich geschichtsvergessenen Franzosen zeichnet. Das wird etwa daran sichtbar, dass er überhaupt nur an einer Stelle auf die Geschichte der Kathedrale von Saint-Denis im 19. Jahrhundert eingeht: „Die Kirche ist seit 1805 in einem Umbau begriffen; seit 1847 leitet denselben Violet-le-Duc, der berühmte Erneuerer der Notre-Dame Kirche zu Paris" (F–Occupation, Bd. 1, 158). In Galignanis *Paris Guide* heißt es dagegen ausführlicher: „Since 1806, and especially since 1830, the church has undergone most extensive repairs and restorations, the total expense estimated at 18 millions of France" (Galignani 1851, 543). Die nicht gerade geringe Summe, die verwendet wurde, um die Kathedrale zu restaurieren und sie als nationales Denkmal zu bewahren, dürfte wohl eher als Zeichen eines ausgeprägten Geschichtsbewusstseins zu werten sein. Dass Fontane diesen Hintergrund ausblendet und vielmehr eine gegenläufige Typisierung des französischen Volks präsentiert, lässt sich zum einen damit begründen, dass er sich auf diese Weise weiterhin als erfahrener und geschichtskundiger Reisender inszenieren kann. Zum anderen war ihm bewusst, dass er der deutschen Leserschaft in den Jahren 1871 und 1872 kein uneingeschränkt positives Bild der französischen Nation präsentieren konnte.[6]

6 In einer Fußnote im Kapitel über „Die Höhe von Donchery" weist Fontane explizit darauf hin, dass er „bezichtigt worden [...] [ist], eine unverständige, selbst unpatriotische Milde in [s]einer Beurtheilung des ‚Erbfeindes' gezeigt zu haben" (F–Occupation, Bd. 2, 124, Anm. *). Mit dieser Aussage bezieht sich Fontane auf Vorwürfe, die gegenüber seinem Erlebnisbericht *Kriegsgefangen* erhoben worden waren (vgl. Albrecht 2000, 3).

4 „… das mächtigste Sinnbild deutscher Kunst und deutscher Größe“: Das Straßburger Münster

Die ungefähre Kreisbewegung, die Fontane während seiner Osterreise vollzieht, spiegelt sich auch in seinem Bericht: Straßburg ist die Stadt, in der Fontanes Rundreise durch Frankreich beginnt und in der sie auch wieder endet. Diese Rahmung fällt in *Aus den Tagen der Occupation* allerdings erkennbar ungleichgewichtig aus, besichtigt er doch die elsässische Stadt anfangs geradezu missmutig:

> Ich [...] trat auf den Kleber-Platz, drängte mich durch die Arkaden, bewunderte die Geschmacklosigkeiten der Gutenberg-Statue und umkreiste mit festgehaltenem Hut (denn hier windete es immer) den Massenbau der Cathedrale. Das war also das vielbesungene
> „O, Straßburg,
> Du wunderschöne Stadt“.
> Ehrlich gestanden, ich konnt’ es nicht finden. (F–Occupation, Bd. 1, 9–10)

Doch mehr als einen Monat später hat sich Fontanes Stimmung grundlegend verändert:

> Die Blaukittel-Gruppen auf dem Kleberplatz [...] sahen minder rabbiat aus, als sechs Wochen früher; [...] auf dem Gutenbergs-Platze lachten die Fiacre-Kutscher so ausgelassen, wie es angesichts der Statue, die diesem Platze den Namen gegeben hat, nur überhaupt möglich ist. Vor allem die deutsche Fahne, oben auf dem Münsterthurm, flatterte lustig im Winde und schien sich des Lebens da unten zu freuen. (F–Occupation, Bd. 2, 293)

Mit dem „Münsterthurm“ thematisiert Fontane Straßburgs baugeschichtliches Wahrzeichen, zu dem er bei seinem ersten Besuch der Stadt noch keinen Zutritt erhalten hatte. Als es ihm am Ende seiner Osterreise doch noch gelingt, das Münster zu ersteigen, handelt er die kulturgeschichtliche Bedeutung dieses Bauwerks fast beiläufig ab: „Es kann nicht meine Absicht sein, über hundertfach Berichtetes [...] oder wohl gar über die eingeschnittenen Namen Goethes, Herders, Uhlands und allerlei Aehnliches aufs Neue berichten zu wollen“ (F–Occupation, Bd. 2, 304). Stattdessen wird der Blick auf die „*Heimsuchungen*“ (F–Occupation, Bd. 2, 304) gelenkt, denen das Straßburger Münster im Laufe seiner Geschichte ausgesetzt war. Dazu zählen in erster Linie naturgeschichtliche Katastrophen wie Blitze und Erdbeben, mit denen die zivilisationsgeschichtliche ‚Katastrophe‘ der Französischen Revolution parallelisiert wird: „1793 ein neues Erdbeben: *die Revolution*. [...] Zweihundertfünfunddreißig Statuen von Heiligen und Fürsten [...] fielen unter den zertrümmernden Händen dieser neuen Bilderstürmer“ (F–Occupation, Bd. 2, 305). Diese Passage erinnert an die Beschreibung der Kathedrale von Saint-Denis: Dort hatten sich Revolutionäre nicht nur als „Bilderstürmer“, sondern auch als Grabschänder betätigt. Doch in Straßburg unterlässt es Fontane, die vermeintliche Geschichtsvergessenheit der Franzosen zu thematisieren, und begnügt sich mit einem ironischen Seitenhieb auf die einstige ‚Jakobinisierung‘

des Münsters, auf dessen Spitze im Frühjahr 1794 eine Jakobinermütze aus rotem Blech angebracht worden war (vgl. Schönpflug 1998, 122–124).

Um die Liste der behandelten „*Heimsuchungen*" zu vervollständigen, geht Fontane schließlich auf die Belagerung Straßburgs ein, die im Sommer 1870 stattgefunden hatte. Unter dem Kommando des preußischen Generals August von Werder wurde die Stadt Ende August 1870 bombardiert, wobei auch das Münster getroffen wurde. Fontane stützt sich in diesem Zusammenhang auf die zehnte Auflage von Adam Walther Strobels Darstellung *Das Münster in Straßburg geschichtlich und nach seinen Theilen geschildert* (1871), aus der er unausgewiesen eine längere Passage zitiert. Strobels Schilderung wird von Fontane nahezu wörtlich übernommen,[7] jedoch im Hinblick auf die Brandnacht um die Bewertung: „Ebenso schön wie grausig" (F–Occupation, Bd. 2, 306) erweitert. Mit diesem Zusatz bringt Fontane die Vorgänge der Brandnacht mit der ästhetischen Kategorie des Erhabenen in Zusammenhang, für die Edmund Burke bekanntlich die Formel vom ‚delightful horror' geprägt hatte. Darüber hinaus lässt sich im Zusammenhang mit dem erwähnten Namen Goethes nicht nur an dessen *Sesenheimer Lieder* (vgl. HFA,III, Bd. 4, 1313), sondern auch an dessen Bericht über die *Belagerung von Mainz* denken. Darin beschreibt Goethe das nächtliche Bombardement der Stadt Mainz, das er zwar nicht ausdrücklich als „schön" und „grausig" schildert, dass er aber immerhin mit einem „schrecklichen Schauspiele" (Goethe 1994, 585) vergleicht. In seiner Darstellung *Der Krieg gegen Frankreich 1870–1871* (1873/76) wird Fontane die Bombardierung des Straßburger Münsters dann selbst als ein „schrecklich großartiges Schauspiel" (F–Krieg 1870/71, Bd. 1, 658) bezeichnen.

Wenngleich die beiläufig erwähnte „zerstörte Balustrade" (F–Occupation, Bd. 2, 309) auf der Aussichts-Plattform noch immer von den weniger als ein Jahr zurückliegenden Angriffen auf das Straßburg Münster zeugt, betont Fontane, dass die „Colossalität des Gebäudes" (F–Occupation, Bd. 2, 307) im Verlauf ihrer Geschichte kaum beeinträchtigt worden sei. Doch dem Bauwerk kommt nicht allein die Funktion zu, eine historische Rückschau zu generieren. Aus der zufälligen Begegnung mit einem Amerikaner, den Fontane auf der Aussichts-Plattform kennenlernt, entwickelt sich ein Gespräch, das zwar nur fragmentarisch wiedergegeben wird, in dem aber zunehmend die geopolitische Bedeutung der amerikanischen Nation in den Blick genommen wird.

---

7 Diese Passage lautet bei Strobel: „Für das Münster wurde die Nacht vom 25ten auf den 26. August die verderblichste. Gegen Mitternacht schlugen die Flammen aus dem von Granaten durchlöcherten Dache und loderten, von dem schmelzenden Kupfer genährt, zu entsetzlicher Höhe neben der Pyramide des Thurmes empor. Unbeschreiblich war der Anblick […]. Und fortwährend krachten die Geschütze und zerschmetterten Theile des steinernen Zierwerks, das die Façade und die Seiten des Münsters schmückt. Das ganze Dach stürzte zusammen und die Flammen erloschen erst, als sie keine Nahrung mehr finden konnten. Im Innern des Gebäudes war am folgenden Morgen der Boden mit Trümmern bedeckt und durch die Löcher in der Wölbung des Schiffes schaute der klare Himmel. Die schöne Silbermannische Orgel war von einer Granate durchlöchert, die prächtigen gemalten Fenster waren zum großen Theil zertrümmert. Wunderbarer Weise war jedoch die berühmte astronomische Uhr unbeschädigt geblieben." (Strobel 1871, 16–17; vgl. F–Occupation, Bd. 2, 306–307).

Fast als ein Gegenwicht zu den bisherigen Geschichtsreflexionen formuliert Fontane eine weitsichtige Gegenwartsdiagnose:

> Wir wandeln vielleicht jetzt schon mehr in ihren Fußstapfen, als sie in den unsern. Unsere ganze Eisenbahn- und Telegraphenzeit, die die Bewegung an die Stelle des Stabilen, die Hast an die Stelle der Ruhe, das Geld an die Stelle des Grund und Bodens setzt, was ist sie anders als Amerikanismus! (F–Occupation, Bd. 2, 310)

Diese Einsicht, dass die moderne Lebenswelt längst der ökonomischen Dynamik Amerikas folgt, wird noch dadurch intensiviert, dass Fontane im Anschluss die Vision einer ungemein beschleunigten Lebensform amerikanischer Prägung entwirft (vgl. F–Occupation, Bd. 2, 311). Am Ende des Kapitels „Auf dem Münster" wird der Fokus noch einmal auf das historische Bauwerk gerichtet:

> Unten lag Straßburg, […] dies war das Münster, das mächtigste Sinnbild deutscher Kunst und deutscher Größe, drüben, in den Stein geschnitten, stand der Name Goethe, und hier perorirte ein *chief-editor* von jenseit des großen Wassers und sagte mir ruhig: *America, that's the world.* (F–Occupation, Bd. 2, 312)

Auf den ersten Blick scheint es nur ein ironischer Gestus zu sein, wenn Fontane den diesseitigen Mikrokosmos Straßburg mit dem jenseitigen Makrokosmos Amerika kontrastiert. Indem er aber das Münster als „das mächtigste Sinnbild deutscher Kunst und deutscher Größe" identifiziert, erinnert er indirekt an die Schrift *Von deutscher Art und Kunst* (1773) und Goethes darin enthaltenen Aufsatz *Von deutscher Baukunst*, in dem dieser den Baumeister Erwin von Steinbach gepriesen und das Straßburger Münster als einen Höhepunkt „deutscher Baukunst" (Goethe 1998, 115) bezeichnet hatte. Angesichts dieser Perspektive auf die Vergangenheit, die durch den Verweis auf Goethe noch verstärkt wird, erscheint das Straßburger Münster eher wie ein Wahrzeichen einer im Untergang begriffenen Zeit. Das Bauwerk verweist zwar noch auf die Hochzeit „deutscher Kunst und deutscher Größe", entpuppt sich aber zugleich als „Sinnbild" einer historischen Größe, die angesichts der erstarkenden Weltmacht Amerika bereits zu verblassen beginnt.

5 „Wenn dies alles eine Farce war …": Resümee und Exkurs zum Schloss Wilhelmshöhe

In seinem autobiografischen Bericht *Aus den Tagen der Occupation* schildert Fontane seine Rundreise durch das besetzte Frankreich. Er beschreibt nicht nur die Schlachtfelder des Deutsch-Französischen Krieges, sondern auch zahlreiche Sehenswürdigkeiten, zu denen insbesondere historische Bauwerke wie die Kathedrale von Reims, die Kathedrale von Saint-Denis und das Straßburger Münster zählen. Dabei erwei-

sen sich die geschichtsträchtigen Monumente insofern als Medien der historischen Reflexion und ‚politischen Kommunikation' (Brandt 2004), als von ihnen der Impuls ausgeht, den Sinn- und Substanzverlust der französischen Gegenwart zu diskutieren. Dient die Kathedrale von Reims einerseits dazu, subjektive architektonische Vorlieben zu artikulieren, fungiert sie anderseits als Bezugsraum für eine affektiv aufgeladene historische Imagination. In der Begräbniskathedrale von Saint-Denis nimmt Fontane zwar keine solchen ‚geschichtlichen Leerstellen' wahr, richtet den Fokus aber auf die Schändung der Königsgräber in der Zeit der Französischen Revolution. Die schon in Reims angedeutete Kritik, das französische Volk sei nicht hinreichend auf seine Nationalgeschichte bedacht, wird in Saint-Denis zum nicht unpolemischen Vorwurf der Geschichtsvergessenheit gesteigert. Auf die Zerstörungen, die sich während der Französischen Revolution ereignet haben, kommt Fontane auch in Bezug auf das Straßburger Münster zu sprechen. Ausführlicher geht er jedoch auf das Bombardement ein, dem das Bauwerk im Verlauf des Deutsch-Französischen Krieges ausgesetzt war. Trotz der aufgezählten „*Heimsuchungen*" (F–Occupation, Bd. 2, 304) wird das Straßburger Münster zum Wahrzeichen kultureller und nationaler Größe stilisiert. Dabei lässt Fontane offen, inwieweit es seine historische Bedeutung im Horizont der aufziehenden geschichtslosen Moderne amerikanischer Prägung wird bewahren können.

An diesem Punkt hätte Fontane seinen Reisebericht enden lassen können – jedoch folgen noch drei Schlusskapitel, die dem Schloss Wilhelmshöhe sowie jenem Bewohner gewidmet sind, der dort vom 5. September 1870 bis zum 19. März 1871 inhaftiert gewesen war. Gemeint ist der französische Kaiser Louis Napoléon, dessen Wohnräume bereits zwei Monate nach dessen Ausreise nach England besichtigt werden konnten. Fontane beabsichtigt schließlich, ein „Facit [...] aus dieser complicirten Lebensrechnung" (F–Occupation, Bd. 2, 322) zu ziehen und ein „politisches Glaubensbekenntniß" (F–Occupation, Bd. 2, 345) zu formulieren. Dabei legt er nahe, dass es nicht zielführend sei, den einstigen Kaiser – wie es Johannes Scherr in seinem *Tagebuch vom Berge* (1870) getan hat – polemisch als „Lügen-Louis" zu bezeichnen und ihn für die „Resultate der planmäßig betriebenen Volksverdummung" (F–Occupation, Bd. 2, 346) verantwortlich zu machen.[8] Diese Form der Schuldzuweisung erscheint Fontane zu einseitig (vgl. Jäckel 1984, 375): Er rekapituliert vielmehr die Regierungsstationen von Louis Napoléon, betont die Rolle, die das „regierende Europa" (F–Occupation, Bd. 2, 346) jeweils gespielt hat, und resümiert: „Wenn dies alles eine Farce war, so trifft die sittliche Verantwortung für eine solche Komödie weit mehr diejenigen, die dies Spiel spielten, als den der sich dies Spiel gefallen ließ." (F–Occupation, Bd. 2, 347) Das Schlagwort der „Farce" legt nahe, dass sich Fontane auf das populäre Eingangs-

8 Am 10. August 1870 schreibt Scherr in seinem *Tagebuch vom Berge* über die „Resultate der planmäßig betriebenen Volksverdummung" und am 17. August 1870 über den „Lügen-Louis" (Scherr 1870, 454, 474).

zitat aus der Schrift *Der 18te Brumaire des Louis Napoleon* (1852) bezieht, die Karl Marx nach dessen Staatsstreich verfasst hatte.[9]

Doch aus der knapp zwanzigjährigen Distanz kommt Fontane mit Blick auf die Regierungszeit von Louis Napoléon zu einer grundsätzlich anderen Bewertung: „Aber es war keine Farce“ (F–Occupation, Bd. 2, 347). Zwar habe der französische Kaiser den allgemeinen Verfall nicht eingeleitet; gleichwohl habe er ihn „*auch nicht gehemmt*“ (F–Occupation, Bd. 2, 350). Fast entschuldigend heißt es, dass es ihm im Grunde an der „*Kraft*“ (F–Occupation, Bd. 2, 350) gefehlt habe, dieser Entwicklung Einhalt zu gebieten.[10] In dieser Charakterisierung erscheint Louis Napoléon als Repräsentant „eine[r] Moderne ohne historische Erinnerung“ (Hebekus 2003, 133), die mit jener geschichtslosen Zeit korrespondiert, die Fontane auf dem Straßburger Münster anbrechen sieht. Sein Reisebericht *Aus den Tagen der Occupation* kann daher auch als Versuch gelesen werden, mithilfe der Ergründung historischer Tiefenschichten dieser Tendenz seiner Gegenwart entgegenzuwirken.

Literatur

Albrecht, Wolfgang: Zwischen Kriegs- und Kunstgeschichte, Tradition und Moderne: Fontanes Bericht über seiner *Osterreise* in Frankreich 1871. In: Francia. Forschungen zur westeuropäischen Geschichte 26 (1999 [2000]), H. 3, S. 1–18.

[Anonym]: Kleine literarische Revue. In: Magazin für die Literatur des Auslandes 81 (1872), S. 78–79.

Assmann, Aleida: Kultur als Lebenswelt und Monument. In: Dies., Dietrich Harth (Hrsg.): Kultur als Lebenswelt und Monument. Frankfurt a.M.: Fischer 1991, S. 11–25.

Baedeker, K[arl]: Paris, Rouen, Havre, Dieppe, Boulogne, und die drei Eisenbahn-Straßen vom Rhein bis Paris: Handbuch für Reisende. Fünfte verbesserte Auflage. Coblenz: Karl Baedeker 1864 [1855].

Brandt, Bettina: Von der Kundgebungsmacht zum Denkanstoß. Das Denkmal als Medium politischer Kommunikation in der Moderne. In: Ute Frevert, Wolfgang Braungart (Hrsg.): Sprachen des Politischen. Medien und Medialität in der Geschichte. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2004, S. 168–216.

Briese, Olaf: Feldzüge mit dem Zug. Eisenbahn als Knotenpunkt in Fontanes Frankreichpanorama *Aus den Tagen der Occupation*. In: Hanna Delf von Wolzogen, Richard Faber, Helmut Peitsch (Hrsg.): Theodor Fontane. Berlin, Brandenburg, Preußen, Deutschland, Europa und die Welt. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, S. 167–189.

Chateaubriand, [François-René de]: Geist des Christentums. Dritte Abtheilung, drittes Buch; bis Ende des ganzen Werks. Übers. von Hermann Kurtz. Ulm: Heerbrandt und Thämel 1844.

9 Marx hatte seine Schrift mit den Worten eingeleitet: „Hegel bemerkt irgendwo, daß alle großen weltgeschichtlichen Thatsachen und Personen sich so zu sagen zweimal ereignen. Er hat vergessen hinzuzufügen: das eine Mal als Tragödie, das andere Mal als Farce.“ (Marx 1869 [1852], 1).

10 Fontanes Feststellung mag als Nachhall jener prophetischen Aussage gesehen werden, die er in seinem Gedicht „Ein Ball in Paris“ (1850) Napoléon Bonaparte in den Mund gelegt hatte. Mit Blick auf die Regierungstauglichkeit des Kaiserneffen hatte dieser dort geurteilt: „Du bist es *nicht*!“ (GBA–Gedichte, Bd. 1, 237).

D'Aprile, Iwan-Michelangelo: Fontane. Ein Jahrhundert in Bewegung. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2018.

Droste-Hülshoff, Annette von: Werke und Briefe. Meersburger Ausgabe. 3 Bde. Hrsg. und eingeleitet von Karl Martin Schiller. Meersburg: F. W. Hendel Verlag 1928.

Fircks, A[rthur] von: Zum deutsch-französischen Krieg. In: Blätter für literarische Unterhaltung (3. Dezember 1874), Nr. 49, S. 778–780.

[Galignani, John Anthony und William:] Galignani's New Paris Guide, for 1851. Compiled from the best authorities, revised and verified by personal inspection and arranged on an entirely new plan. Paris: A. and W. Galignani [1851].

Gersmann, Gudrun: Saint-Denis und der Totenkult der Restauration. Von der Rückeroberung eines königlichen Erinnerungsortes. In: Eva Dewes, Sandra Duhem (Hrsg.): Kulturelles Gedächtnis und interkulturelle Rezeption im europäischen Kontext. Berlin: Akademie Verlag 2008, S. 139–158.

Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40 Bde. Abt. I: Sämtliche Werke. Bd. 16: Campagne in Frankreich. Belagerung von Mainz. Reiseschriften. Hrsg. von Klaus-Detlef Müller. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1994.

Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40 Bde. Abt. I: Sämtliche Werke. Bd. 18: Ästhetische Schriften 1771–1805. Hrsg. von Friedmar Apel. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1998.

Hebekus, Uwe: Klios Medien. Die Geschichtskultur des 19. Jahrhunderts in der historistischen Historie und bei Theodor Fontane. Tübingen: Niemeyer 2003.

Hölscher, Toni: Monumente der Geschichte – Geschichte als Monument? In: Ortwin Dally u. a. (Hrsg.): Medien der Geschichte – Antikes Griechenland und Rom. Berlin, Boston: De Gruyter 2014, S. 254–284.

Jäckel, Günther: Nachwort. In: Theodor Fontane: Aus den Tagen der Okkupation. Eine Osterreise durch Nordfrankreich und Elsaß-Lothringen 1871. Berlin: Verlag der Nation 1984, S. 371–376.

Köhn, Lothar: Die Schrecken des Modernen. Fontanes Begründung realistischer Erzählprosa: *Aus den Tagen der Okkupation* (1871). In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 70 (1996), H. 4, S. 610–643.

Latour, Bruno: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie. Aus dem Englischen von Gustav Roßler. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007.

L[ehmann], M[ax]: Geschichte. Kriegsgeschichte. In: Literarisches Centralblatt für Deutschland (15. Juni 1872), Nr. 24, S. 624–625.

Marx, Karl: Der Achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte. Zweite Ausgabe. Hamburg: Otto Meißner 1869 [1852].

Müller, Susanne: Die Welt des Baedeker. Eine Medienkulturgeschichte des Reiseführers, 1830–1945. Frankfurt a.M.: Campus 2012.

Roy, Raoul: Histoire de la Basilique et de l'Abbaye de Saint-Denis et des principaux événements qui s'y rattachent. Lille: L. Lefort MDCCCLVIII [1858].

Scherr, Johannes: Tagebuch vom Berge. In: Ders.: Farrage. Leipzig: Wigand 1870, S. 429–528.

Schönpflug, Daniel: Das Münster unter dem Bonnet Rouge. Dechristianisierung und Kult der Vernunft in Straßburg (1793–1794). Zur Eigenständigkeit einer lokalen Politik der Symbole. In: Francia. Forschungen zur westeuropäischen Geschichte 25 (1998), H. 2, S. 105–129.

Strobel, A[dam] W[alther]: Das Münster in Straßburg geschichtlich und nach seinen Theilen geschildert. Zehnte Auflage. Straßburg: Friedrich Bull und J. G. Grucker 1871 [1844].

Ulrike Vedder

Fontanes Museologie

1 Fontanes *musées imaginaires et réels*

Theodor Fontanes Texte sind voller gesammelter Objekte: Gemälde, Fotografien, Erotika, ornithologische Präparate, Tabakdosen, archäologische Artefakte werden in privaten oder institutionalisierten Sammlungen zusammengetragen, besichtigt und besprochen. In seinen journalistischen, biografischen und fiktionalen Schriften werden immer wieder Galerien, Ausstellungen, Museen besucht, Alben durchblättert, zoologische Gärten erwähnt, Sammelsurien präsentiert. Kein Wunder, gilt doch das 19. Jahrhundert angesichts seiner Dingfülle und ausdifferenzierten Museumstypen, seiner Welt- und Gewerbeausstellungen sowie Kunstsalons, Archive und Panoramen als warenfetischistisches Industrie- und Welthandelszeitalter und als große Epoche bürgerlicher Museums- und Erinnerungskultur samt deren ausgefeilter „Technik der Veranschaulichung“ (Benjamin 1972, 527).

In den Museen, Weltausstellungen und Privatsammlungen sind Objekte versammelt, die – je nach Sammlungstypus – die historische oder zeitgenössische Wirklichkeit repräsentieren sollen und darin zugleich das Imaginäre von Realien und Realismus ablesbar machen. Für die vielschichtige Bedeutung dieser Objekte sind Sammlungsordnungen, Archivbegehren und visuelle Kultur ebenso unabdingbar wie die Gleichzeitigkeit von Materialität und Imaginärem, von Präsenz und Verweisungszusammenhang, die die gesammelten Dinge auszeichnen. Dies gilt für jedes ausgestellte Objekt, denn dass „es woanders weg ist, fehlt, also der Hinweis auf einen anderen Ort und eine andere Zeit, ist die erste Signifikanz, die dem Stückchen Materie zufließt, das da im Museum zu sehen ist“ (Pazzini 1998, 314). Insofern also die Dinge in Museen bzw. Ausstellungen präsent sind, fehlen sie woanders. Diese zunächst banal anmutende Feststellung besagt, dass die gesammelten Dinge Bedeutung gewinnen, weil sie auf Anderes verweisen: auf andere Orte, Zeiten und Kontexte, aus denen sie kommen; auf die Wege, die sie – als Beute, Ware, Reliquie, Wegwurf, Erbstück – zurückgelegt haben; auf die Prozesse der De- und Rekontextualisierung, die in Sammlungen und Museen wirksam sind; auf die Techniken der Medialisierung und Inszenierung, durch die die Dinge zu Semiophoren werden;[1] nicht zuletzt auf Lücken und Leerstellen – auf das, was fehlt.

1 Im Zusammenhang mit der Mehrdeutigkeit von Objekten hat Krzysztof Pomian den Begriff der Semiophoren geprägt, die „einen materiellen und einen semiotischen Aspekt“ aufweisen: Unter Beibehaltung ihrer materiellen Form vermögen sie nicht nur wechselnde Bedeutungen zu übernehmen, sondern auch auf etwas zu verweisen, „das augenblicklich nicht da ist“ oder überhaupt „als unsichtbar gilt“ (Pomian 1988, 84).

https://doi.org/10.1515/9783110733235-027

Über solche allgemeinen Bestimmungen hinaus sind Sammelobjekte und -institutionen insbesondere im Realismus von auffallender Virulenz. Denn hier verweist die Frage nach der Bedeutsamkeit von Dingen auf das Dilemma des Realismus, dass nichts von dem, was er aufnimmt, außerhalb von Zeichensystemen existiert – und sei es in Form des Wirklichkeitseffekts eines Objekts, das in einem Text vermeintlich bedeutungslos ‚einfach nur da' ist, aber gerade dadurch Realität evoziert.[2] Mehr noch, anhand von gesammelten und ausgestellten Realien mitsamt den genannten Verweisungs- und Inszenierungsprozessen zeigt sich, dass die zeitgenössische Wirklichkeit des Realismus durch popularisierte Medien- bzw. Wahrnehmungstechniken und das kollektive Imaginäre unhintergehbar geprägt ist. Hier spielen die Weltausstellungen seit 1851 mit ihren illusionistischen und narrativen Ausstellungsformen sowie ihren modernen Medienverbünden eine ebenso zentrale Rolle wie die neuen Museumskulturen des 19. Jahrhunderts; konsequenterweise spricht Walter Benjamin nicht nur von der Weltausstellung als „Phantasmagorie" (Benjamin 1982b, 50), sondern auch von den „Ausstellungen der Industrie als geheimes Konstruktionsschema der Museen" (Benjamin 1982a, 239).

Fontane hat solche Prozesse der Auf- und Umwertung, De- und Rekontextualisierung, Aufladung und Entleerung von Dingen, die für seine zeit-, medien- und kulturdiagnostischen Interessen zentral sind, intensiv beobachtet. Zudem thematisiert er in seinen Texten die unterschiedlichsten Sammlungen, Ausstellungen und Museen: nicht nur in Bezug auf deren Objekte, sondern auch mit Blick auf die Sammlungsprinzipien und -zwecke, die national- und erinnerungspolitischen Dimensionen, das subjektive und passionierte Sammeln und Betrachten. Den literarischen Herausforderungen des Realismus als einer durch Dinge und Medien geprägten Wirklichkeit begegnet Fontanes ‚museales Erzählen',[3] indem es ein vom Imaginären nicht zu trennendes Reales mithilfe narrativierter Wahrnehmungs- und Sinnstiftungsprozesse inszeniert. Über die Frage hinaus, welche Museen und Ausstellungen Fontane wie beschreibt oder welche Sammlungen ihn warum faszinieren, ist also die Verschränkung von Realem und Imaginärem sowohl für „das komposite Medium ‚Museum'" (Graevenitz 2014, 212) als auch für Fontanes literarischen Realismus entscheidend. Darauf weist Gerhart von Graevenitz (2014, 218–219) hin, wenn er die Gleichzeitigkeit einer „entschiedene[n] Hinwendung zur modernen Wirklichkeit in ihren technischen und gesellschaftlichen Erscheinungsformen" und einer Ästhetik der „Übertragungs- und Verhüllungsprogramme" nicht nur dem Poetischen Realismus zuschreibt, sondern auch dem Imaginären der Moderne: „Ingenieurstechnik, Fabrikwelt, neue Medien und Globalisierung finden sich zusammengedrängt im Epochenereignis der Londoner

2 Roland Barthes betont die grundsätzlich „kodifizierte Natur des Objekts" und erläutert, es gebe im Sozialen kein Objekt außerhalb von Sinngebung: „Sobald ein nicht signifikantes Objekt von einer Gesellschaft übernommen wird – und ich sehe nicht, wie dies nicht sein könnte –, funktioniert es zumindest als Zeichen des Insignifikanten" (Barthes 1988, 196).

3 Zu Konzept und Praxis eines musealen Erzählens vgl. Stapelfeldt u. a. 2020.

Weltausstellung, das mit seinem Medium ‚Glaspalast' zugleich ein Epochenereignis für die neuen Formen des kollektiven Imaginären darstellt."

In Bezug auf Fontane ist mehrfach vom imaginären Museum bzw. vom *musée imaginaire* gesprochen worden. Obwohl hier ein von André Malraux geprägter Begriff zitiert wird, bezieht sich die Fontane-Forschung nicht auf Malraux' mediales Modell der Kunstgeschichtsschreibung, wie er es in *Le musée imaginaire* (1947) entwickelt hat. Darin zielt er – im Anschluss an Benjamin – auf das Museum im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und zeigt, wie der spezifische Einsatz der fotografischen Reproduktion „des arts fictifs" (Malraux 1947, 27) schafft. Denn durch Rahmung, Aufnahmewinkel und bewusste Ausleuchtung wird eine homogenisierende Sicht auf das fotografisch reproduzierte Kunstwerk hervorgebracht, die es – z. B. in Bildbänden oder Katalogen – ermöglicht, disparate Objekte aus unterschiedlichen Kontexten, Kulturen und Epochen in diachrone oder synchrone Folgen einzureihen: eine tendenziell universelle Zusammenstellung von abgebildeten Objekten unterschiedlichster Provenienz zu einer Art totalem Museum, „Malraux' super-museum" (Crimp 1980, 50).

Als *musée imaginaire* bezeichnen Hubertus Fischer und Christoph Wegmann demgegenüber Fontanes imaginäre Bildersammlung und meinen damit sein persönliches „Bildgedächtnis" (Fischer 2016, 109)[4] bzw. seinen „Bilderschatz" (Wegmann 2019, 12),[5] die sich aus der Geschichte der Künste und Medien ebenso speisen wie aus der visuellen Kultur seiner Gegenwart. Die populären und künstlerischen Bilder dieses *musée imaginaire* tauchen flüchtig oder zentral in Fontanes Texten auf und belegen – so Fischer und Wegmann –, wie stark sein Arbeiten durch die von ihm gesehenen Bilder bestimmt ist; ‚imaginär' heißt hier also: nicht in real existierenden Sammlungen oder Büchern, sondern in Fontanes Bildgedächtnis vorhanden. Mit anderer Akzentuierung hat Gerhart von Graevenitz Fontanes visuelle Bildung u. a. durch Weltausstellung und Museum als Reflexion auf jenes kollektive Imaginäre der Moderne analysiert, das die soziale Wirklichkeit, die Fontane samt ihren Bedingungen und Folgen so ausdauernd erfasst hat, unhintergehbar grundiert.[6] In den Blick kommen damit zum einen die

---

4 Vgl. im Zusammenhang: „*Musée imaginaire* bezeichnet [...] in diesem Fall ein durch die Erinnerungskraft gestütztes Bildgedächtnis, das sich im Laufe der Jahre und Jahrzehnte durch den Besuch von Museen, Galerien und Ausstellungen, aber auch von Privatsammlungen und Kunstsalons aufbaut und dann in unterschiedlicher Weise in Erscheinung tritt." (Fischer 2016, 109)

5 Vgl. auch: „Fontane besaß selbst nie besonders viele Bildwerke, sein Kopf aber war voll davon. [...] Sie machen den Bestand seines riesigen Musée imaginaire aus, das dann in seine Romane eingegangen ist. Die Abteilungen dieses Museums bergen eine Sammlung von nahezu universalem Ausmaß: Alltagsbildchen, Fotografien, Archäologisches, Kunsthandwerkliches, Volkskundliches, Numismatik und Heraldik. Also keineswegs nur hohe Kunst." (Wegmann 2019, 15–16)

6 Graevenitz hebt hervor, es sei Fontane und seinen Freunden um „die Fragen nach den Stellungen und Funktionen des neuen Imaginären in der Gesellschaft und Kultur der Moderne" gegangen, und betont, das *Deutsche Kunstblatt* (mit Fontane als Beiträger) habe „auf seine eigene Weise im Rauschen der kulturellen *faits divers* [darunter 1851 die Londoner Weltausstellung] seine éclats der Kunst- und Kulturentwicklung gestaltet" (Graevenitz 2014, 185 und 187).

vielen ausstellungs- und museumsgeschulten Ding- und Bildbetrachtungen, die den vom Objekt nicht zu trennenden Vorgang seiner Repräsentation, Wahrnehmung und Deutung ebenfalls beobachten. Zum anderen lässt sich Fontanes Interesse am Imaginären des Realismus auch als Vorwegnahme einiger Einsichten etwa der Freud'schen Psychoanalyse und der Simmel'schen Kulturkritik fassen.[7]

Mit dieser Vervielfältigung der Begriffe des Imaginären und des Realen sind unterschiedliche Anknüpfungen an Fontanes Texte verbunden, denn auf seinerseits vielfältige Weise – thematisch und ästhetisch, in *histoire* und *discours*, vom Notizbuch bis zum Roman – schaltet Fontane sich in die Sammlungs- und Museumsdiskurse seiner Zeit ein. Anhand verschiedener seiner literarischen und journalistischen Arbeiten sollen nun die Dimensionen der Objekt- und Medienkultur, der musealen Sammlungspolitik und Blickregie, der *musées réels et imaginaires* sowie deren Literarisierung untersucht werden: zunächst mit Fontanes Weltausstellungstexten, dann in Bezug auf seine Verfahren eines ‚musealen Erzählens', schließlich anhand seiner Überlegungen zu einem eigenen Museumskonzept.

2 Leere und Fülle: Im Crystal Palace der Weltausstellung

Obwohl „der realistische Roman mit der forcierten Visualität seines Stils" als diejenige literarische Gattung gilt, „die es im neuen Geschäft des globalisierten Imaginären mit so gemischten Medien wie der großen Oper, den Weltausstellungen oder den Museen aufnehmen wollte" (Graevenitz 2014, 341), sieht der literarische Realismus in der Weltausstellung kein bevorzugtes Sujet. Mit ihren Warenarrangements, globalen Bezügen und enzyklopädischen Ansprüchen wird die Weltausstellung – die erste findet 1851 in London statt – in realistischen Romanen nicht zum Gegenstand, fungiert aber sporadisch als Kulisse oder historische Markierung, etwa bei Wilhelm Raabe oder Emile Zola.[8] Auch Theodor Fontane hat die Weltausstellung nicht als Romanschauplatz genutzt, doch thematisiert er sie in seinen London-Reportagen der 1850er Jahre. Interessanterweise lässt sich darin eine nicht nur zeitliche Parallele zu Fontanes programmatischer Formulierung des Poetischen Realismus aufweisen, die sich 1853 in *Unsre lyrische und epische Poesie seit 1848* findet. Hier betont er, Realismus bedeute nicht „das nackte Wiedergeben alltäglichen Lebens, am wenigsten seines Elends und seiner Schattenseiten", sondern ziele durch „die Widerspiegelung alles wirklichen Lebens" hindurch auf „das *Wahre*" (HFA,III, Bd. 1, 240 und 242). Das damit postulierte Prinzip

---

7 Vgl. zu entsprechenden Romananalysen beispielsweise Hohendahl und Vedder 2018.
8 Vgl. Wilhelm Raabes Roman *Horacker* (1876) oder Emile Zolas *L'Argent* (1891); vgl. dazu Vedder 2018 (der Aufsatz enthält einige der folgenden Überlegungen zu Fontanes Thematisierung der Weltausstellung).

von „Entmischung, [...] Grenzziehung und Ausschluss alles Problematischen" (Frank 2007, 43) – was für seine spätere Romanproduktion ja gerade kein Leitprinzip darstellt – bildet für Fontanes Überlegungen zur Londoner Weltausstellung eine entscheidende Folie. Denn hier hebt er vor allem die Notwendigkeit hervor, der „Zerfahrenheit unserer Zeit" (NFA, Bd. 17, 591), für die der Crystal Palace als Hauptschauplatz der Weltausstellung stehe, Maß und Bündelung entgegenzusetzen.

In zwei Artikeln im Kontext der Weltausstellung – *Ein Gang durch den leeren Glaspalast* (1852) und *Kristallpalast-Bedenken* (1856) – widmet sich Fontane der Beobachtung übermäßiger Leere *und* Fülle, die wiederum Wahrnehmungs- und Darstellungsfragen im Spannungsfeld zwischen Realem und Imaginärem evoziert. Es handelt sich dabei nicht um genuine Ausstellungskritiken; vielmehr besucht Fontane den Crystal Palace erst nach dem Ende der Weltausstellung: zunächst im Jahr 1852 im Hyde Park, als der gigantische Glaspalast bereits leergeräumt ist, und dann 1856 in Sydenham, wo der wiederaufgebaute Glaspalast nun mit zahllosen Exponaten als Ausstellungsstätte fungiert.

Der Crystal Palace ‚überlebt' also die Weltausstellung, deren Inbegriff und Zentrum er 1851 darstellt: Auf einer Fläche von 10 Hektar, davon 7 Hektar im Crystal Palace, präsentieren 14.000 Aussteller aus 94 Staaten, Kolonien und Fürsten- bzw. Herzogtümern eine Million Exponate – eine synchronisierende Darstellung der Welt in Form einer überwältigenden Menge an Realien. Dass die *Great Exhibition* zum „poetischsten und weltgeschichtlichsten Ereignis der Zeit"[9] erklärt wurde, ist Ausdruck der Verknüpfung zwischen einem realistischen, auf materiale Objekte, funktionale Technik und Industriemoderne bezogenen Zugriff auf die Welt einerseits und der Funktion der Weltausstellung als „Leitmedium des neuen globalisierten Imaginären" (Graevenitz 2014, 210) andererseits. Denn in ihrer ökonomischen Bedingtheit zielt sie auf eine „umfassende Absorption der Außenwelt in einem vollständig durchgerechneten Innenraum", der zugleich imaginäre Dimensionen aufweist, verkörpert er doch „die Idee eines Gehäuses [...], das geräumig genug wäre, um es vielleicht nie mehr verlassen zu müssen." (Sloterdijk 2005, 275) Diese märchenhafte Industriemoderne spiegelt sich in Joseph Paxtons Glaspalast: ein in neuer Bautechnik aus vorfabrizierten – und von vornherein für die spätere Demontage vorgesehenen – gusseisernen Elementen, Holz und Glas geschaffener monumentaler Bau, 563 m lang und 124 m breit mit einem 33 m hohen Glasgewölbe, um die alten Ulmen auf dem Gelände in den Bau zu integrieren. Mitsamt den in ihm ausgestellten Maschinen, Rohstoffen, Produkten und Kunstwerken wird er, eine Art Gesamtkunstwerk, selbst zur Ikone, deren gläserne Wände die Grenzen zwischen Innen- und Außenraum aufzuheben und die Materialität der ausgestellten Dinge zu überwinden scheinen. Der von vielen Zeitgenossen konstatierte Realitätsverlust beim Besuch der Weltausstellung gründet also nicht nur in der zerstreuenden Massenhaftigkeit der Exponate, sondern auch im Synkretismus der künstlich arrangierten Wirklichkeit.

9 So der preußische Botschafter in London, Freiherr von Bunsen, zit. nach Geppert 2010, 84.

Die enorme Größe und Aufladung des Crystal Palace sowie die Spannung zwischen Fortschrittsfuror und Orientierungsverlust spielen in Fontanes Reisefeuilleton *Ein Gang durch den leeren Glaspalast* (1852) eine zentrale Rolle. Darin stellt er der vorherigen Reizüberflutung eine nun ebenfalls überwältigende Leere gegenüber. Der Crystal Palace, spektakuläres Sinnbild technischer Herrschaft und industrieller Ästhetik, wird als toter Körper beschrieben, dessen Seele und Geist dahin sind:

> Wir treten ein. Wie eine Riesenleiche streckt sich dieser Glasleib aus, dessen Seele mit jenen farbenreichen Shawls und Teppichen entflohn, die einst wie Phantasien ihn durchglühten und dessen geistiges Leben mit jenen tausend Meß- und Rechenkräften dahin ist, die eisern und unbeirrt ihr Urteil fällten. (HFA,III, Bd. 3/1, 12)

Im grotesken Bild der „Riesenleiche" wird der Glaspalast zum Phantasma, während die Natur, die doch in der Ausstellung des Fortschritts schon überwunden schien, ihre Herrschaft zurückgewinnt:

> Unsere Zeit eilt schnell: sie ist rasch im Schaffen wie im Zerstören; noch ein Winter und – das Glashaus ist eine Ruine. Schon dringen Wind und Staub durch hundert zerbrochene Scheiben, […] schon findet die Spinne sich ein und webt ihre grauen Schleier, die alten Fahnen der Zerstörung. (HFA,III, Bd. 3/1, 13)

Dabei ist es weniger die vertraute Bildlichkeit des Zerfalls (Wind, Staub, Spinnweben) als vielmehr die riesige Leere, die jene Wahrnehmungsschocks noch steigert, die der Glasbau dank seiner extremen Dimensionierung und blendenden Lichtstärke schon während der Ausstellung provoziert hat. Die „bloße Macht des Raums" (HFA,III, Bd. 3/1, 12) demonstrierend, bedeutet die Leere des Weltausstellungspalastes nun einen umso größeren Schock, einen „*horror vacui* in einem Gebäude, das ein Museum der menschlichen Zivilisation war" (Braese 2010, 37). Diesen *horror* will Fontane in seinem Text zwar durch launige Bilder abfedern, so dass „dem Ernsten der Humor nicht fehle" (HFA,III, Bd. 3/1, 12). Doch durch seine Bildlichkeit als „Riesenleiche", „Meer" und „Wüste" (HFA,III, Bd. 3/1, 12) gerät der leere Crystal Palace in den „Verdacht, das zu sein, was von dieser Zivilisation ‚bleibt'" (Braese 2010, 37), mithin Zeuge einer Endzeit statt Ikone des Fortschritts.

Im Umfeld seines frühen Realismusprogramms also, das die „Verklärung" als wirksames Verfahren eines Poetischen Realismus zur Vermittlung von Wirklichkeit und Bedeutung, von Kontingenz und Repräsentanz propagiert, zeigt sich zugleich Fontanes Skepsis gegenüber einer technisch-globalisierten Moderne sowie gegenüber kultureller Kohärenzstiftung und Kontingenzbeherrschung. Das lässt sich auch seinem Artikel *Kristallpalast-Bedenken* (1856) entnehmen. Hier beschreibt er den wiederaufgebauten und nunmehr mit Exponaten überfüllten Glaspalast als „*ein furchtbares Durcheinander*", in dem die Vereinigung und Hypertrophierung aller bisherigen Institutionen des Sammelns und Ausstellens nichts als Verwirrung produziere:

> Gewerbeausstellungen sind gut, Kunstausstellungen sind gut, zoologische und botanische Gärten, Museen und Galerien, Kunst- und Rüstkammern, alles ist gut und alles ist lobenswert, *aber ein furchtbares Durcheinander aller dieser Dinge* ist eine geistige Parforce-Kur, durch die einige Universalgenies aus dem Volk zu Zierden der Nation geweckt und gebildet werden mögen, während die große Masse nichts davon hat als – Begriffsverwirrung. (NFA, Bd. 17, 589)

Hier äußert Fontane seine deutliche „Kritik" (NFA, Bd. 17, 587) sowohl am totalisierenden Universalitätsanspruch als auch am Topos der (Volks-)Bildung im Geiste der Weltausstellung, an der der durchschnittliche Besucher „scheitert, der wird nicht klüger, und die Dinge, die er beherrschen will, beherrschen *ihn* und stoßen ihn hin und her" (NFA, Bd. 17, 589). Zerstreuung, Überforderung und ein unkontrollierbares ‚Eigenleben' der Dinge: Über eine konkrete Ausstellungskritik hinaus diagnostiziert Fontane hier zentrale Dilemmata der Moderne und ihrer Überblendungen von Realem und Imaginärem. Ob die am Schluss der *Kristallpalast-Bedenken* geforderte Orientierung an „Maß und Gesetz" und am „Sinn für das Schöne" tatsächlich hilfreich sein kann gegen die „Zerfahrenheit unserer Zeit" (NFA, Bd. 17, 591), sei dahingestellt. Fontane selbst wird in seinen späteren Texten weniger maßvoll erbaulich als vielmehr ambivalent vielstimmig die Phänomene und Diskurse der Moderne zur Diskussion stellen – und nicht zuletzt durch sein ‚museales Erzählen' in sie intervenieren.

3 Museales Erzählen im Realismus

‚Museales Erzählen' meint nicht nur ‚vom Museum erzählen', sondern zielt mehr noch darauf, nach museums- und sammlungsspezifischen Formen des Erzählens zu fragen (Stapelfeldt u. a. 2020). Auf welche Weise also werden gesammelte Objekte im Museum und in der Literatur bedeutsam; welche Rolle spielen museale Konzepte und Praktiken in poetischen Texten; in welchem Verhältnis stehen Sammlungsnarrative und literarische Schreibweisen? Anhand einiger Texte Fontanes sollen nun Museumsbesuche, Dingbeobachtungen und Sammlungsfragen im Kontext zeitgenössischer Museumsdiskurse erörtert werden, wobei das Augenmerk auf vier Erzählweisen liegt: Liste und Aufzählung; Geschichtenkerne und Objektbiografien; Vor Augen stellen; Museumskritik.

Liste und Aufzählung. Fragt man nach Schreibweisen des Sammelns und Ausstellens, so springt Fontanes probates Mittel der Liste und der Aufzählung ins Auge, das zahlreiche seiner aufgezeichneten bzw. erzählten Museums- und Ausstellungsbesuche prägt. Während Listen von Objekten beispielsweise in Fontanes Notizbüchern als Gedächtnisstütze fungieren, finden sich in vielen Ausstellungsberichten längere Aufzählungen. So verzeichnet Fontane am 22. März 1877 im Berliner Hohenzollern-Museum (im Schloss Monbijou) auf 28 Seiten seines Notizbuchs das Gesehene bzw. Aufzeichnungswürdige: Bildnisse, Gegenstände, Namen- bzw. Porträtreihen. Zum Teil sind die aufgelisteten Items mit Nummern versehen, wobei die Nummerierung

raumweise neu ansetzt und so das Nacheinander der durchschrittenen Raumfolge *und* der textuellen Aufzeichnung betont. So heißt es etwa: „11. Schreibtisch der Elisabeth aus Charlottenburg u. aus Sanssouci [nächstes Blatt:] Königin Luisezimmer. Portraits. 22 Stück. Einige sehr hübsch. 2. Büste der Luise u. Friderike (Schwester) 3. Eltern der Königin." (F–Notizbücher, B10, 3r–4r)[10] Die Listenform ist nicht nur dem Kleinformat des Notizbuchs geschuldet, sondern entspricht der inventarischen Erfassung der ausgestellten Artefakte.

Für die Textgattung des Inventars lassen sich zwei Muster in Anschlag bringen: nach Räumen oder nach Sachgruppen gegliedert (Löffler 1977). Die räumliche Gliederung spart Zeit, denn die vorhandenen Gegenstände werden Raum nach Raum ohne weiteres Ordnungsprinzip aufgezählt. Eine solche Auflistung bildet den Begriff des Inventars ab: *invenire*, vorfinden. Für Fontane ist das Raumprinzip sicherlich auch – über Zeitersparnis und Notation des Vorgefundenen hinaus – insofern nützlich, als es das Nachzeichnen eines die Räume durchstreifenden Museums- bzw. Ausstellungsbesuchs erlaubt: „Der simulierte ‚Gang' durchs Museum spricht die Wahrnehmungsgewohnheiten der Besucher an, eingebettet in ihre sozialen Dispositionen." (Graevenitz 2014, 211–212)[11] So lässt sich in vielen Ausstellungsberichten beobachten, wie Fontane seine – als bürgerliches Publikum des 19. Jahrhunderts ja museumskundigen – Leser*innen von Raum zu Raum ‚mitnimmt', um ihnen das Beschriebene szenisch vor Augen zu stellen.[12] Beispielsweise heißt es in Fontanes Bericht zur *Berliner Kunstausstellung* (1866): „Wir leisten dabei auf jede Gruppeneinteilung wie Historie, Genre, Landschaft Verzicht, und einfach von Raum zu Raum schreitend, beginnen wir mit dem ersten Saal." (NFA, Bd. 23/1, 348) In solchen textuellen Ausstellungs- und Museumsbesuchen konvergieren also – nicht zuletzt als „Schule des Sehens" (Aus der Au 2017, 24)[13] – das am Raum orientierte inventarische Prinzip und Fontanes szenisches Schreiben.

Gilt es hingegen, ein ‚Zuviel' qualitativ zu bändigen und Aufzählungen nicht endlos fortzuführen, lassen sich Anlehnungen an das inventarische Sachgruppenprinzip beobachten, wenn Objekte in Gruppen zusammengefasst und bewertet werden, so etwa in Fontanes Tagebucheintrag zum Londoner Sir John Soane-Museum:

---

10 In den Zitaten aus den Notizbüchern (hier und im Folgenden) sind Unterstreichungen getilgt und Geminationsstriche über Nasalen aufgelöst.

11 Graevenitz spricht hier von Berichten im *Deutschen Kunstblatt*, deren Musterhaftigkeit für Fontanes Kunstbetrachtung und -beschreibungen auch in dieser Hinsicht erkennbar ist.

12 Dieses Schreibverfahren kennzeichnet auch das „Programm der Wahrnehmungsschulung" (Hoffmann 2011, 116) in den *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* (die auch Sachgruppen-Passagen enthalten, z. B. die Auflistung der Kunstschätze im Herrenhaus zu Radensleben als „Altitalienische Bilder", „Anderweitige Bilder und Kunstschätze" sowie „Schinkelsche Jugendarbeiten aus der Zeit von 1796 bis 1803", GBA–Wanderungen, Bd. 1, 44–50).

13 Für die Ausstellungsberichte hält Carmen Aus der Au (2017, 24) die „Publikumsorientierung von Fontanes Texten" fest, „zumal er Kunstgespräche in die Beschreibungen einfügt oder suggeriert, mit dem Besucher durch die Ausstellung zu schreiten".

> Viel Quackelei, überflüssiger Raritätenkram und jene Absichtlichkeit die verstimmt; nichtsdestoweniger *sehr* interessant. Es ist kaum alles aufzuzählen, was mit Recht die Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt. An der Spitze 12 Bilder von Hogarth (4 „the Election" und 8 the Progress of the Rake) zwei wunderschöne Canaletto's, ein berühmter Reynolds (Sir Joshua) (the snake in the grass) ein riesiger aegyptischer Alabaster-Sarg, kostbare handschriftliche Bücher mit Titelbildern von der Hand großer Meister, mächtige Entwürfe Sir John Soane's selbst etc. (GBA–Tagebücher, Bd. 1, 132)

Zusammengehalten werden die aufgezählten Objekte durch ihren gemeinsamen Ort – das Museum –, durch ihren aufmerksamen Betrachter und sein Tagebuch sowie durch ihre betonte Auszeichnung (wunderschön, berühmt, riesig, kostbar, mächtig) gegenüber „Quackelei" und „Raritätenkram". Darüber hinaus ist es die Enumeration als Schreibverfahren, die die distinkten Elemente nicht nur in musealer, sondern auch in rhetorischer Hinsicht egalisiert und damit den Fliehkräften heterogener Objekte entgegenarbeitet. Allerdings kann das Aufzählen seinerseits für „Aufsplitterung, Diffusion, Tendenz zur Formlosigkeit" (Mainberger 2018, 95) sorgen, was Fontane hier durch ein abschließendes „etc." zu unterbinden sucht, während er an anderer Stelle sich gezwungen sieht, „an drei Vierteln des Vorhandenen vorüberzugehen [...], um diesem Aufsatze nicht über Gebühr einen katalogartigen Charakter zu geben" (GBA–Wanderungen, Bd. 1, 179–180), sprich: nicht in unendliches Aufzählen und damit in die Unlesbarkeit zu geraten. Was Sabine Mainberger (2018, 96) für eine enumerative Poetik festhält, lässt sich auf Fontanes museales Erzählen beziehen:

> Das parataktische, koordinierende Verfahren der Aufzählung steht in Spannung zum syntagmatischen Verketten und zum subordinierenden Verfahren des Satzes, die Disjunktion der aufgezählten Elemente in Spannung zum gesprochenen oder geschriebenen Fließtext.

Solche Spannungsverhältnisse kennzeichnen Fontanes museales Erzählen insgesamt: Darin werden Sammlungsmuster und -disparitäten, Leere und Übermaß, Museumskonzepte und -kritik nicht nur thematisiert, sondern kommen auch in diversen Schreibverfahren von der Nummernliste bis zum „Vielheitsroman"[14] zur gegenstrebigen Darstellung.

Geschichtenkerne und Objektbiografien. Was an der nummerierten Liste aus dem Hohenzollern-Museum zudem auffällt, ist ihre betonte Sachlichkeit der Bezeichnung, die bis auf ein wiederholtes „hübsch" oder „interessant" zumeist unkommentiert bleibt. Szenische Narrativierungen sind also den Listen nachgelagert, finden sich aber in manchen aufgelisteten Geschichtenkernen bereits angelegt, wenn Fontane das Listenprinzip für genauere Ausführungen oder weiterführende Fragen nutzt. Ein Beispiel findet sich in den *Wanderungen* in der Beschreibung der Sammlung des Superintendenten Kirchner in Walchow. Hier folgt auf eine nummerierte Aufzählung museali-

---

14 Vgl. Fontanes Plädoyer für den „Vielheitsroman, mit all seinen Breiten und Hindernissen, mit seinen Porträtmassen und Episoden" (FHey, 133).

sierter Objekte samt Fundort – „1. ein Tierkopf von Bronze (wahrscheinlich Ornament an dem Wagen eines Opferpriesters); 2. ein Sandalensporn von Bronze, gefunden bei Frankfurt a. O.; 3. ein goldener Fingerring, blank, gefunden in der Prignitz […]" (GBA–Wanderungen, Bd. 1, 367) – die summarische Nennung von „Armringen, Broschen, Kelten, Paalstäben etc.", deren Fundort interessanter sei als ihr Wert:

> Einerseits die verhältnismäßig große Zahl, andererseits der Umstand, daß sie bunt durcheinandergewürfelt an einer und derselben Stelle lagen, gibt ein Rätsel auf. Von einem Begräbnisplatze kann keine Rede sein. Superintendent Kirchner nimmt an, es sei hier ein römischer Händler mit seinem Karren voll Bronzeschmuck verunglückt. (GBA–Wanderungen, Bd. 1, 368)

Das „Rätsel" der Objektbiografien steht hier im Kontext archäologischer Forschung und wissenschaftlicher Hypothesen, wie Fontane hervorhebt:

> Superintendent Kirchner ist nicht bloß ein Sammler nach Art so vieler seiner Amtsbrüder, die nur im Vorhofe der Wissenschaft, speziell der Altertumskunde, wohnen; er gelangt vielmehr zu *Schlüssen* aus dem Gesammelten, und *hier* liegt der Unterschied zwischen Wissenschaftlichkeit und Liebhaberei. Die Mappen, die Schubfächer, die Glaskästen sind ihm nicht Zweck, sondern nur Mittel zum Zweck, und der historische Sinn […] erwies sich siegreich in ihm über die bloße Kuriositätenkrämerei. (GBA–Wanderungen, Bd. 1, 366–367)

Das objektbiografische „Rätsel" steht aber auch im Kontext musealen Erzählens, ist doch das angenommene Wagenunglück zugleich ein narrativer Kern, der zwar hier nicht ausgeführt wird, aber doch „narrativen Mehrwert" (Ritter 2020, 25) erzeugt.

An anderer Stelle werden Objektbiografien ausführlicher narrativiert, um sowohl die Provenienz einzelner Artefakte zu erörtern als auch erzählenswerte Dinggeschichten zu entfalten. Dafür kann die Geschichte eines Correggio-Gemäldes stehen, wiederum aus den *Wanderungen*. Der Besuch in Karwe setzt geradezu romanhaft ein:

> An dieses *Schilfufer* knüpft sich eine Geschichte, die uns am besten in das starke und frische Leben einführt, das hier ein halb Jahrhundert lang zu Hause war und von dem ich Gelegenheit haben werde manchen hübschen Zug zu erzählen. [–] Es war im Jahre 1785. Der Sohn des alten Zieten auf Wustrau war Cornet im Leibhusarenregiment seines Vaters, und der Sohn des alten Knesebeck auf Karwe war Junker im Infanterieregiment von Kalckstein […]. (GBA–Wanderungen, Bd. 1, 24)

Nach der lebhaft erzählten „Geschichte von der Seeschlacht bei Karwe" betreten „wir" Park und Herrenhaus, wo einst der frühere Junker, Protagonist der Seeschlacht-Geschichte, „den toten Dingen […] zu einem poetischen Leben verholfen hat" (GBA–Wanderungen, Bd. 1, 26). Das Register des ‚poetischen Lebens' wird also etabliert, bevor „eine Kopie des Correggioschen Christuskopfes auf dem Schweißtuche der heiligen Veronika unsere Aufmerksamkeit fesselt" (GBA–Wanderungen, Bd. 1, 30). Dies geschieht offenbar weniger aus ästhetischen oder kunstgeschichtlichen Gründen – die werden jedenfalls nicht angeführt –, sondern aufgrund der Geschichte des Gemäldes: „Das Original bildet jetzt […] eine Zierde unseres Berliner Museums. Früher hing

es im Wohnzimmer zu Karwe, an derselben Stelle, die sich jetzt mit der bloßen Kopie behelfen muß. Interessant ist es, wie das Original in den Besitz der Familie kam." (GBA–Wanderungen, Bd. 1, 30) Es folgt die Objektbiografie des Museumsstücks zwischen Raub, Kauf und Tausch, zwischen Original und Kopie, Sehen und Verbergen, Gewinn und Verlust. Denn Feldmarschall von dem Knesebeck kaufte das Gemälde in Rom von einem Trödler und schmuggelte es, als es sich als gestohlen herausstellte, über die italienische Grenze:

> Knesebeck begriff die Gefahr und traf seine Vorkehrungen. Das Bild ward in ein Wagenkissen eingenäht, und der glückliche Besitzer, der bis dahin kaum selber gewußt haben mochte, *was er besaß*, nahm auf seinem neuen Schatze Platz und brachte so sein schönes Eigentum glücklich über die Alpen. (GBA–Wanderungen, Bd. 1, 30–31)

Das Nebeneinander aus Anspielungen auf strategisches Geschick – mithin auf Knesebecks militärischen und diplomatischen Ruhm – und profanen Kalauern („*was er besaß*") kennzeichnet die Geschichte, die zugleich eine Anekdote über Knesebeck und eine Objektbiografie des Museumsstücks ist. Hans Blumenbergs Charakterisierung der Fontane'schen Anekdote trifft auch hier zu: Sie „mythisiert ihre Helden und ‚Subjekte' nicht", sondern „reduziert ihre Distanzen auf vertrauliche Nähe, ihre historische Größe im Guten wie im Bösen auf moralische Bedenklichkeit" (Blumenberg 2002, 160). Dem entspricht die Fallhöhe der Objektbiografie zwischen ausgestelltem Kulturgut und verborgener Hehler- bzw. Schmuggelware. Entsprechend ‚bedenklich' ist auch der Weg von Correggios Gemälde aus Knesebecks Privatbesitz ins Berliner Museum. Zwar sollte es als Geschenk an den preußischen König die Verbindungen zum Königshaus „unwandelbar" befestigen:

> Friedrich Wilhelm III. akzeptierte in Gnaden das Geschenk und willigte gern in Erfüllung des *einen* Wunsches, den Knesebeck bei Überreichung des Bildes geäußert hatte, „daß dasselbe nämlich unwandelbar in der königlichen Hauskapelle verbleiben möge." (GBA–Wanderungen, Bd. 1, 31)

Doch war die Verknüpfungsfunktion des geschenkten Objekts nicht von Dauer, denn Knesebecks Wunsch wurde „entweder vergessen oder [...] absichtlich geändert", so dass Correggios Gemälde nun „*nicht* mehr der Hauskapelle, sondern dem Bildermuseum" zugehört (GBA–Wanderungen, Bd. 1, 31). Nicht Knesebeck, sondern Fontane verhilft also ‚den toten Dingen zu einem poetischen Leben', indem seine literarische Objektbiografie das wandernde Sammlungsstück in den Mittelpunkt stellt. Eine ähnliche Poetisierung gesammelter Dinge konstatiert Walter Benjamin (1999, 389) in seiner *Rede über das Sammeln*, denn was der passionierte Sammler erzähle, sei „das Schicksal seines Gegenstandes": Geschichten von Erwerb und Verlust, Herkunft und Vorbesitzern, Bedeutung und Umwertung, die sich als Dingbiografien zu „einer magischen Enzyklopädie" im Zeichen eines ‚Lebens' der Objekte versammeln.

Die Wege eines Objekts durchmessen aber nicht nur Zeiten und Räume, sondern auch Texte. Dies veranschaulicht ein Artefakt, dessen Weg durch verschiedene Texte in Fontanes Notizheft zum Ruppiner Museum 1873 beginnt:

> Nun die Alter-Thümer. 1. eine eiserne Hand, gefunden in Alt-Ruppin (aber wo und worin). Reicht bis an den Ellbogen, ist aber klein und scheint einem Kinde oder Knaben gedient zu haben. […] 3. Ein kleiner Halsring mehr wie aus dickem bronzenen Draht gewunden. (Woher?) […] 6. Der berühmte bronzene Wagen. Achse, drei Räder 4 Schwäne und zwei andre, die halb Hörner sind (F–Notizbücher, A2, 31r–32v).

Dass es hier schon um mögliche Anknüpfungen für ein späteres Erzählen geht, zeigen die notierten Fragen und Überlegungen. Es ist dann der „berühmte" Wagen mit der Nummer 6, der von der Listennotiz, erweitert um archäologische Reflexionen und historische Spekulationen, sowohl in die *Wanderungen* als auch in Pfarrer Seidentopfs Sammlung im Roman *Vor dem Sturm* transponiert wird. Dabei reichert der Wagen objektbiografische Details und wissenschaftlichen Wert an, indem Beschreibung und Forschungsdiskussion in den *Wanderungen* betont nüchtern gehalten sind, während sie im Roman literarische Funktion gewinnen. So heißt es in den *Wanderungen*:

> Dieser *bronzene Wagen* wurde 1848 beim Frankfurt-Drossener Chausseebau ausgegraben und kam durch Kauf an den damals noch lebenden Grafen Zieten in Wustrau. Der Wagen, neun Zoll lang und viereinhalb Zoll hoch, besteht aus drei auf einer und derselben Achse gehenden Rädern und einer gabelförmigen Deichsel. Die Räder haben vier Speichen; die Deichsel, nach *innen* gekehrt, ruht auf der Achse des Wagens, der, wie ein moderner Perambulator, ein *Stoß*-wagen ist. […] Kirchner vermutet in ihm einen Wagen *Thors*, der, bei dem Kultus dieses Gottes, in Priesterhand seine Verwendung fand; Lisch bezeichnet ihn als ein Symbol beziehungsweis als ein Attribut Wodans oder Odins. (GBA–Wanderungen, Bd. 1, 196–197)

Beobachtung, Vermessung und Forschungsreferat loten Wert und Bedeutung des Sammlungsstücks aus, die allerdings unscharf bleiben. Die Produktivität *und* Begrenztheit des archäologischen Wissens inszeniert dann der Roman *Vor dem Sturm*, wenn Pastor Seidentopf, ein „archäologischer Enthusiast" und „Tendenzsammler" mit „heidnische[m] Museum" (GBA–Erz. Werk, Bd. 1, 100), einen kleinen Bronzewagen als Geschenk erhält, der sogleich als Streitobjekt zwischen germanischer und slawischer Vorgeschichte herhalten muss. So wird aus dem knapp aufgelisteten Exponat des bronzenen Wagens im Notizbuch über die sachbezogene Erörterung des Fundstücks in den *Wanderungen* dann eine erzählerisch gesättigte Szene im Roman. Sie bildet nicht nur „ein Beispiel für Fontanes beliebtes Verfahren, seine Figuren und deren Argumente im Ungewissen zu halten" (Häntzschel 2016, 282), sondern auch, über die Figurenebene hinaus, ein vielschichtig literarisiertes „Moment der Weltwahrnehmung, der potentiellen Offenheit archäologischer Inventarisierung und Interpretation sowie der mitunter zweifelhaften Rolle akademischer Geschichtswissenschaft" (Ritter 2020, 28).

Vor Augen stellen. Fontanes Beschreibungen von Museen, Galerien, Ausstellungen zeichnen sich häufig durch ihren szenischen Charakter aus und sind sowohl

im Rahmen der starken Visualität im Realismus als auch im Kontext des musealen ‚Zeigens' zu betrachten. Auch wenn Wahrnehmungsprozesse in Museen oder Weltausstellungen keineswegs auf den Sehsinn beschränkt sind, ist doch das Visuelle vorherrschend. Museale Objekte können sogar eine „inevitable scopophilia" (Preziosi 1994, 144) hervorrufen: eine unwiderstehliche Schaulust, auf die hin die Präsentationen und Narrative im Museum berechnet sind. Was aber in den Objekten gesehen wird – Schätze oder Trödel, Fremdes oder Eigenes, Nahes oder Fernes –, ist an die medien-, sozial- und subjekthistorischen Bedingungen ihrer Inszenierung und Ausstellung geknüpft.

Damit ist zum einen der vehemente Zuwachs an Sehmöglichkeiten im 19. Jahrhundert angesprochen, der die betrachteten Sammlungsobjekte kategorial verändert. So vermerkt Fontane zu den vom Maler G. S. Rösel gesammelten „Kuriositäten" in Bornstedt, wo er, „zu [s]einer freudigsten Überraschung, ein ganzes Museum von Röselianas vorfand" (GBA–Wanderungen, Bd. 3, 265): „Alle diese Dinge sind heute, wo jeder dritte Mensch in Rom und Neapel war, zu wertlosem Trödelkram geworden. Vor fünfzig Jahren hatten sie noch einigermaßen eine Bedeutung." (GBA–Wanderungen, Bd. 3, 267) Zum anderen ist die historische und kulturelle Bedingtheit des Visuellen anhand einzelner Elemente musealer Inszenierungen zu erkennen. Dazu zählt beispielsweise das Ausstellungsmobiliar, wie es im Schloss Kunersdorf als gläserner Kasten die gesammelten Objekte nicht nur bewahrt, sondern zielführend dem Blick des Betrachters aussetzt:

> Was aber unser Interesse lebhafter [als die benachbarten Bildnisse] in Anspruch nimmt, das ist ein großer pultartiger Schrank, der in seinen verschiedenen Kästen und Fächern alles das umschließt, was sich auf den Generalmajor von Lestwitz bezieht. Das ganze Arrangement erinnert mehr oder weniger an die großen Glaskästen, in denen man in England (im Britischen Museum, im Greenwich-Hospital, in Abbotsford etc.) allerhand Erinnerungsstücke an historische Persönlichkeiten, zum Beispiel an Nelson, Walter Scott oder Sir John Franklin, auszustellen pflegt. Auch unsere „Kunstkammer" hat ähnliches. [–] In diesem Lestwitz-Schranke, dessen oberer Teil aus ebensolchem Glaskasten besteht, befinden sich folgende Gegenstände: [...] (GBA–Wanderungen, Bd. 2, 189)

Fontane schildert hier, in den *Wanderungen*, einen Schrank, der als ‚Zeigemöbel' das Betrachten der gesammelten Objekte anregt, die er als ‚Schließmöbel' zugleich schützt,[15] weil er teils aus Glas, teils aus Holz besteht. In seinem Notizbuch hat Fontane den oberen gläsernen Teil dieses Schranks in Kunersdorf noch genauer beschrieben, und auch die ausgestellten Objekte werden in den Notizen nicht nur aufgezählt (wie in den *Wanderungen*), sondern in ihrer Platzierung in der Vitrine benannt:

15 „Bei *Zeigemöbeln* handelt es sich um solche, die eigens für die Präsentation von Objekten hergestellt werden. [...] *Schließmöbel* dagegen dienen der sicheren Verwahrung von Objekten, mehr noch: Es ist ihre Aufgabe, Zugang und Einsicht zu verhindern." (te Heesen und Michels 2007, 11)

> Dieser Glaskasten (die obere Hälfte des Ganzen) ist in 3 Theile getheilt, wie ein Klappaltar, wo die beiden Flügel, die Hälfte der Breite des Centrums haben – Im Centrum befindet sich groß und sauber ausgeführt der Schlachtplan von Torgau, der Lestwitz-Tag. Daneben, in den kleinen Flügeln, Mappen 1) mit Schlachtplänen [...] 2) mit Dispositionen, Manöverplänen [...] (F–Notizbücher, A5, 30v–31r)

Offensichtlich handelt es sich um einen „klassische[n] Sammlungs- und Präsentationsschrank für wissenswürdige Dinge, [...] im oberen Teil mit Glas versehen und im unteren mit durch Türen geschützten Stauraum ausgestattet", wie er in sammlungs- und wissenschaftsgeschichtlicher Hinsicht als „Keimzelle des Museums" gilt (te Heesen 2007, 93–94). Denn das Möbel des Sammlungsschranks und die Institution des Museums sind durch die „doppelte Funktion des Zeigens und Deponierens" gekennzeichnet und zielen darauf, „durch das Betrachten der Objekte Wissen zu erlangen" (te Heesen 2007, 94), sind also visuell organisiert. Dies tritt in Fontanes Notizen umso mehr in den Vordergrund, als die hinter Glas ausgestellten Dinge durch ihre Platzierung den Blick des Betrachters gezielt lenken: „Im Centrum [...] der Schlachtplan von Torgau, der Lestwitz-Tag", mithin jener für den militärischen Ruhm des Generalmajor Lestwitz – und das Königreich Preußen – zentrale Tag der Schlacht von Torgau 1760.

Hier wird deutlich, wie sehr Wahrnehmung und Erkenntnis der Besucher*innen durch die visuell und räumlich determinierte Szenografie des Ausgestellten bestimmt werden und wie genau Fontane dies betrachtet. Auch in seinen Romanen führen solche Ausstellungsszenen den jeweiligen Seh-Raum präzise vor. In *Graf Petöfy* wird der Leser zusammen mit dem Beobachter Egon in die Privatsammlung des Grafen eingeführt:

> Vor dem Fenster stand ein beinahe mannshohes Bauer mit einem Kakadu darin, während im Uebrigen alle Wände mit einer ganzen Galerie von Bühnengrößen, unter denen die Rachel den Ehrenplatz einnahm, überdeckt waren. Ebenso lagen Albums umher, auf deren einem in großer Golddruckaufschrift „Collection of beauties" zu lesen war. [–] Egon begann eben darin zu blättern, als er den kleinen, staffeleiartigen, immer das Neueste tragenden Ständer eines aquarellirten Blattes gewahr wurde. Neugierig trat er heran und sah nun, daß es die Wolter als Messaline war in jenem verführerischen Moment, wo sie den Sohn des Paetus auf einem Blumenlager empfängt. (GBA–Erz. Werk, Bd. 7, 8)

Vom Kakadu schweift Egons Blick über die „Galerie"-Wände mit den ausgestellten Bildern attraktiver Schauspielerinnen hin zu den „Albums" gesammelter Schönheiten, bevor er auf ein einzelnes per Staffelei hervorgehobenes Sehobjekt aufmerksam wird: Charlotte Wolter in ihrer Paraderolle als sinnliche Messalina (in Adolf Wilbrandts Drama *Arria und Messalina*, 1874). Nicht zufällig gilt die Darstellung „jenem verführerischen Moment [...] auf einem Blumenlager", wo auf Hans Makarts berühmtem Gemälde *Charlotte Wolter als Messalina* (1875) die Rosen den Blick auf den entblößten Busen lenken. Auch im Roman wird der männliche Blick des Connaisseurs vorgeführt, inszeniert durch den schaulustigen Sammler Petöfy: „‚Nun, Egon, zufrieden mit dem

Bilde?‘ [–] ‚Süperb!‘ [–],Mein’ ich auch. Makart hat sich hier selbst übertroffen [...].‘“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 7, 8)

Die Gegenszene dazu hat Fontane in *Cécile* geschildert: ein weiblicher Blick auf leere Wände, in einen Spiegel ohne Glas. Hier betrachten die Besucher*innen museale Räume ohne Objekte, so dass ihr Sehsinn (samt männlichen Connaisseur-Blicken) eigentlich ins Leere läuft. Denn vor Augen gestellt wird eine Leere, die als ironisches Gegenbild zu den übervollen Museen und als Einspruch gegen Céciles fatale Bildwerdung fungiert: „‚Bilder und immer wieder Bilder. Wozu? Wir hatten mehr als genug davon.‘“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 9, 55) Denn dort, wo es – abgesehen von „kleinen Mahagonimöbeln [...], deren Spießbürgerlichkeit nur noch von ihrer Langweil übertroffen wurde“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 9, 52) – etwas zu sehen gibt, in der Fürstäbtissinnengalerie, tritt nur ein Porträt hervor, das als Inbegriff eines Weiblichkeitsbildes gelten muss, wird es doch in Gordons neugierig-verächtlichem Kommentar mit Objekthaftigkeit, „Unächtheit“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 9, 53) und männlichem Besitz verbunden. Kein Wunder, dass Cécile „wie gelähmt“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 9, 54) zurückbleibt und sich gern selbst „in dem Krystallspiegel gesehen“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 9, 50–51) hätte – von dem allerdings nur der Rahmen vorhanden ist.

Auch hier also zeigt sich die „von Fontane immer wieder beschworene Bildtendenz visueller Prozesse“, denn was als individueller Blick daherkommt, erweist sich als kulturell geprägte Musterhaftigkeit des Sehens: „Eigenmächtig und der subjektiven Kontrolle entzogen, organisiert sich das Sehen zu standardisierten Bildern“ (Wullen 1998, 260), die das *musée imaginaire* bevölkern. Dass im Roman *Cécile* eine Besichtigung ausgerechnet dem – bis auf die Porträtgalerie – quasi leergeräumten Schloss Quedlinburg gilt, ist demnach mehr als ein Witz, auch wenn die museale Szene witzig geschildert wird: Der Kastellan weiß, dass „sein Schloß [...], durch alle Räume hin, als eine wahre Musterniete gelten“ muss, so dass er „den herkömmlichen, an *vorhandene* Sehenswürdigkeiten anknüpfenden Kastellans-Vortrag in einen umgekehrt sich mit dem *Verschwundenen* beschäftigenden Geschichts-Vortrag umwandelte.“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 9, 48) Wo also realiter nichts zu sehen ist, stellt er vor Augen:

> „Und hier wo die Tapete fehlt, genau hier stand der Thron selbst [...].“ [–] „Und hier,“ fuhr der Kastellan, während er auf einen großen aber leeren Goldrahmen zeigte, mit einer immer volltönender und beinah feierlich werdenden Stimme fort, „hier in diesem Goldrahmen befand sich die Hauptsehenswürdigkeit des Schlosses: der Spiegel aus Bergkrystall. [...]“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 9, 49)

Das museale Zeigen lenkt den Blick, sowohl gestisch als auch sprachlich: „Und hier“, „genau hier“, „Und hier“, „hier“. Dabei koppelt jedes Zeigen Deixis an Imagination, ist doch „der, der zeigt oder deutet, darauf angewiesen, dass der Angesprochene nicht an der Fingerspitze oder der Spitze des Zeigestocks kleben bleibt. Es ist immer ein kleiner Sprung notwendig von der Spitze des Zeigestocks zu dem, worauf er deutet. Hier spätestens beginnt die Imagination.“ (Pazzini 2015, 174) Das, was für jedes Zeigen und seine Medialität gilt, tritt in den leeren Ausstellungsräumen in *Cécile* – vor allem

im Kontext der auffälligen Seh-Semantik dieser Szene[16] – besonders hervor: Die museale Blicklenkung stellt vor Augen, sie besticht also den Sehsinn, der das Nichtvorhandene imaginativ substituiert.

Dies gilt umso mehr, wenn Museumsbesuche oder Ausstellungsereignisse gar nicht erst geschildert, sondern nur *en passant* erwähnt werden. Solche bloßen Verweise lassen sich als Referenz auf das bildungsbürgerliche Absolvieren kanonisierter Museen verstehen, wenn etwa Effi Briest den täglichen Galeriebesuch während ihrer Hochzeitsreise nur postalisch protokolliert, nicht aber beschreibt,[17] und Innstetten „bei der Gelegenheit jede Galerie neu katalogisieren will" (GBA–Erz. Werk, Bd. 15, 47), wie Effis Vater süffisant kommentiert. Zudem macht eine ermüdende Überfülle der Exponate das Erzählen unmöglich, so dass das dezidierte Fehlen von szenischen Museumsbesuchen auch als literarische Museumskritik verstanden werden kann.

Museumskritik. Mit der Geschichte des Museums geht die der Museumskritik einher. Parallel zur Gründung des Louvre (1793), die für die Etablierung des Museums als öffentliche, nationale, bürgerliche Institution steht, setzt auch die Kritik ein.[18] Sie gilt nicht nur der Überfülle, Didaktisierung und Säkularisierung der Kunst, sondern vor allem der stillstellenden, ja mortifizierenden Kraft des Museums: 1815 wendet sich Quatremère de Quincy (1989, 48) gegen die Dekontextualisierung von Kunstwerken, die im Museum nurmehr einen kunsthistorischen Wert hätten, wodurch sie getötet würden – „c'est tuer l'Art pour en faire l'histoire". Die durchgehende Diskussion dieses Topos zeigt 1923 Paul Valérys Essay *Le problème des musées* (1960, 1291), der das wechselseitige ‚Auffressen' der im Museum versammelten Kunstwerke ebenso beklagt wie Reizüberflutung und Entauratisierung, „fatigue" und „barbarie".

Einige dieser Topoi kennzeichnen auch Fontanes Interventionen in den Museumsdiskurs. So spricht er in *Eine Kunstausstellung in Gent* (1852) von seinem Aufenthalt im Antwerpener Museum am Tag zuvor. Der Besuch sei

> genußreich gewesen, aber auch – niederdrückend: gleich in dem ersten Saal, wo rechts und links zwei riesige Prachtwerke des Antwerpener Meisters [d. i. Rubens] […] die Aufmerksamkeit jedes Eintretenden erzwingen, hatte eine Direktionslaune die Aufstellung zweier Bilder von neuerem Datum […] beliebt, und wie tüchtig an sich, wie sicher des Lobes: „eine Zierde jeder Ausstellung zu sein", konnten sie doch die Nähe des Genies nicht ertragen […]. (HFA,III, Bd. 3/1, 403)

16 Diese reicht von Gesehenem („Sehenswürdigkeiten" bzw. „Hauptsehenswürdigkeit", das „besichtigte[ ] Vorzimmer") über Akte des Sehens („Rosa sah sich verlegen um", „Blick auf das Gebirge", „das Auge Céciles") bis hin zu optischen Medien („Krystallspiegel" und „Opernglas") (GBA–Erz. Werk, Bd. 9, 48–51).

17 „Liebe Mama! Heute Vormittag die Pinakothek besucht. Geert wollte auch noch nach dem andern hinüber, das ich hier nicht nenne, weil ich wegen der Rechtschreibung in Zweifel bin [d. i. die Glyptothek], und fragen mag ich ihn nicht." (GBA–Erz. Werk, Bd. 15, 45)

18 Zur Geschichte des Museums und seiner Diskurse vgl. Vedder 2005.

Diese qua Hängung erzeugte Konkurrenz depotenziert die neuere Malerei, die Fontane dank einem anderen Ausstellungskonzept in Gent dann wertschätzend betrachten kann. Denn in Gent hängen keine Alten Meister in der Nähe, und zudem legt Fontane als Vergleichsmaßstab hier nicht Rubens an, sondern die „‚Totenkammern' daheim" (HFA,III, Bd. 3/1, 404), d. h. jenen Saal der Berliner Akademie, wo „der Nachlaß verstorbener Berliner Künstler" (HFA,III, Bd. 3/2, 1327) gezeigt wird. Vor allem aber unterscheidet Fontane die mit den Institutionen verknüpften Diskurse, insofern „mir das Wort ‚Kunstausstellung' unbewußt einen andern Maßstab in die Hand gab als das schwererwiegende ‚Museum'" (HFA,III, Bd. 3/1, 404). Eine ähnliche Wertung bestimmt in *Die Kunst-Ausstellung* (1852) Fontanes Kritik der Londoner Jahresausstellung der Royal Academy of Art. Auch hier es das allzu dichte Nebeneinander der Bilder, das die Kunst zu „Fratzen" macht, „denn die ganze Sünde dieser Ausstellung ist ihr *Zuviel*. Es sind wirkliche Schätze vorhanden; aber die nachbarlichen Fratzen schrillen disharmonisch in das schöne stille Lied, das uns eine gelungene Landschaft singt" (HFA,III, Bd. 3/1, 64). Diese Formulierungen stehen Valérys Kritik des Museums als „maison de l'incohérence" (Valéry 1960 [1923], 1291) kaum nach.

Es geht hier also weniger um Kunstkritik im Einzelnen oder um einen Schulstreit zwischen Kunstgeschichte und Gegenwartskunst,[19] sondern um Ausstellungskonzepte, die ein Museum entweder als ehrgeizigen Selbstzweck oder als bloßes Behältnis für „Museumsmassenschätze" (GBA–Wanderungen, Bd. 1, 367)[20] begreifen, ohne dabei Raumordnung, Lichtregie, Blicklenkung, Medialität, Szenografie, Katalogbegleitung usw. zu bedenken. Solche ästhetischen, medialen oder dramaturgischen Elemente interessieren Fontane jedoch. Im *Kopenhagen*-Reisebericht (1865) erwähnt er im Abschnitt zum Thorwaldsen-Museum sowohl die Museumsarchitektur, die es vermeide, „in *künstlerische Konkurrenz*" (HFA,III, Bd. 3/1, 687) mit Thorwaldsens Werk zu treten und deshalb zurückhaltend gestaltet sei, als auch die sorgfältige Anordnung der Räume sowie der Statuen in ihnen. Zudem hebt er den Museumskatalog als Begleiter und Protokoll seiner Eindrücke hervor: „In meinem Kataloge mehrten sich die Ausrufungszeichen und der Vorrat von Bewunderungsadjektiven, der unserer Sprache zur Verfügung steht, war rasch erschöpft." (HFA,III, Bd. 3/1, 688–689) Und nicht zuletzt hat er so wenig Zeit für seinen Besuch, dass er, durch das Thorwaldsen-Museum eilend, sich in einen „völligen Rausch[ ]" hineinschaut, so dass die ästhetische Erfahrung gegenüber einem möglichen „*Studium*" die Oberhand gewinnt (HFA,III, Bd. 3/1,

---

19 Vgl. dazu in *Der Stechlin* die Szene, in der Professor Cujacius die Ausstellung französischer Impressionisten ausgerechnet im Cornelius-Saal der Berliner Nationalgalerie mit Hilfe des Topos der ‚Masse' kritisiert: „Diese eine Gestalt [Cornelius' Tubabläser] balanciert fünf Kunstausstellungen, will also sagen netto 15 000 Bilder. [...] ein Kohlenstrich von Cornelius ist mehr wert als alle modernen Paletten zusammengenommen, und die Tuba [...] wiegt alle Tuben auf, aus denen sie jetzt ihre Farben herausdrücken." (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 241)

20 Vgl.: „Museumsmassenschätze staunt man an und geht mit dem trostlosen Gefühl daran vorüber, ‚dieser 10 000 Dinge doch niemals Herr werden zu können'" (GBA–Wanderungen, Bd. 1, 367).

687). Diese Erfahrung koppelt er an den Museumstopos der Verlebendigung – Kehrseite der musealen Mortifizierung –, indem er „lebendig" Zwiesprache hält mit „der *Schönheit selbst*" (HFA,III, Bd. 3/1, 688), wie sie ihm in den Statuen entgegentritt.

Auch für das Kopenhagener Museum der nordischen Altertümer betont Fontane das Prinzip zurückhaltender Ausstattung, sind doch die wertvollen Altertümer in „acht unscheinbaren Zimmern" untergebracht, die von den Exponaten nicht ablenken – im Gegensatz zu jener „Putzsucht [...], die bei Aufführung mehrerer anderer Museen, z. B. des ‚Neuen Museums' in Berlin, [...] zu allerhand Ausschmückungen geführt hat, die nur dazu da zu sein scheinen, um die Aufmerksamkeit der Besucher [...] den bunten Bildern an Fries und Decke zuzuwenden". (HFA,III, Bd. 3/1, 691) Und während im Roman *Unwiederbringlich* der Kammerherr Pentz sich über die königlichen Sammlungen in Schloss Frederiksborg als Sammelsurium archäologischer Fundstücke lustig macht[21] – in einiger Verwandtschaft mit Krippenstapels „Museum" nebst „Katalog" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 326) in *Der Stechlin* –, gehorcht das Museum der nordischen Altertümer einer wissenschaftlich fundierten, chronologisch angeordneten Raumfolge. Zudem unterscheidet Fontane hier systematisch zwischen Museen für Kunst und für Wissenschaft und zeigt auch damit seinen geschulten Blick für Museumskonzepte und -kritik.

4 Fontanes Plan einer Museumsgründung

In einem Brief an Mathilde von Rohr (vom 7. Mai 1868) entwickelt Fontane ein Konzept für „ein national-historisches Museum", das Berlin fehle, während „die meisten andern europäischen Hauptstädte" eines haben (HFA,IV, Bd. 2, 199). Dabei geht es ihm um „die Errichtung eines vollständigen *Museums*" (HFA,IV, Bd. 2, 198), mithin nicht um eine temporäre Ausstellung, sowie um eine berufliche Perspektive für sich selbst, die „mir eine ehrenvolle Thätigkeit eröffnen, einen anständigen Titel und ein gutes Gehalt eintragen würde" (HFA,IV, Bd. 2, 197). Vor allem aber formuliert er ein großes Ungenügen sowohl an aktuellen Berliner historischen Ausstellungen, wie er sie („nahezu ein Skandal") gerade im Schloss Monbijou gesehen hat – „Von historischem, künstlerischem und überhaupt aesthetischem Standpunkt aus angesehn, ist die Ausstellung ein bloßer Raritäten Laden, zum Theil ein bloßes Jahrmarkts-Chaos" (HFA,IV, Bd. 2, 198) –, als auch an historischen Sammlungen insgesamt, weil „die werthvollsten und interessantesten Dinge sich wie Gerümpel herumtreiben, in alten

21 Pentz zählt „allerlei Krimskrams" auf: „einen Elfenbeinkamm von Thyra Danebod, einen Haarbüschel à la Chinoise von Gorm dem Alten und einen eigenthümlich geformten Backzahn, in Betreff dessen die Gelehrten sich streiten, ob er von König Harald Blauzahn oder von einem Eber der Alluvial-Periode herstammt" (GBA–Erz. Werk, Bd. 13, 162–163).

Schlössern zum Theil auf Böden und Corridoren mißachtet und verzettelt unter Staub und Spinnweb verkommen“ (HFA,IV, Bd. 2, 198).

Fontanes harsches Vokabular (Skandal, Chaos, Jahrmarkt, Gerümpel, Staub, mißachtet, verzettelt, verkommen) erzeugt einen starken Argumentationsdruck, denn in seiner Perspektive steht viel auf dem Spiel: für die Nationalgeschichtsschreibung ebenso wie für die deutsche Museumslandschaft, für das preußische Selbstverständnis wie für das kulturelle Erbe. Dafür fehlt eine öffentliche Institution, die die verstreuten Sammlungen ‚rettet‘ und für die sich private Sammler engagieren können, analog beispielsweise zu Kopenhagens Museum der nordischen Altertümer, das sich den „vereinten Kräften der Nation“ verdankt, wie Fontane in seinem Reisebericht festhält.[22] Zudem würde ein zentrales – und zentralisierendes – Museum eine repräsentative nationale Einrichtung darstellen; demgegenüber ist das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg (1852 gegründet) in Ermangelung eines deutschen Nationalstaates, so die Selbstbeschreibung des Museums 1853, „ein [sich] den besonderen Verhältnissen des Landes, welches eine Centralisation der Originalschätze [verbietet], anpassendes, daher ganz eigenthümlich deutsches Museum“.[23] In seinem Museumskonzept nennt Fontane weder das Germanische Nationalmuseum noch beurteilt er bestehende Museen, aber er bezieht sich kenntnisreich auf die zeitgenössischen Museumsdiskurse und -praktiken.

Beispielsweise nimmt er das Prinzip einer chronologisch organisierten Raumordnung auf, wenn er schreibt, dass „in diesem nationalhistorischen Museum sich Saal an Saal reihen müßte, von denen jeder einer Epoche, oder einem Regierungsabschnitt zu entsprechen haben würde“ (HFA,IV, Bd. 2, 199). Die geordnete Narration einer Geschichte, an deren gegenwärtigem Ende der bürgerliche Museumsbesucher sich als ihr Teil und ihr Erbe begreift, kennzeichnet die National- und Geschichtsmuseen des 19. Jahrhunderts: „Jeder Schritt des Besuchers läßt sich auf der historischen Achse abbilden, die andrängenden Ahnen des Bürgers […] werden in eine chronologische Reihe sortiert.“ (Pircher 1987, 42) Damit ist zugleich das Prinzip der musealen Evidenzerzeugung angesprochen, das Fontanes Idee ebenfalls leitet:

> Jeder Raum müßte dieselbe Grund-Eintheilung zeigen, um dadurch Klarheit, Uebersichtlichkeit in das zur Zeit chaotisch durcheinander gewürfelte Material zu bringen, *das bisher weder sachlich noch chronologisch jemals gruppirt worden ist*. Gobelins und Bilder, immer der bestimmten Epoche entsprechend, hätten an den Pfeilern und Wänden hinzulaufen, ein *historisches* Mobiliar (Wiege, Lehnstuhl, Arbeitstisch, Notenpult, Sterbesessel etc) hätte eine möglichst natürliche

---

22 Fontane führt begeistert aus: „Die Passion des verstorbenen Königs für Altertumskunde, noch mehr vielleicht das überall im Lande lichterloh emporflackernde Nationalgefühl […], alles vereinigte sich, die Gebildeten zu wahren Dachsgräbern zu machen, die überall ihren Spaten in die Erde stießen […], und diesen vereinten Kräften der Nation […] ist es allerdings geglückt, ein Museum herzustellen, wie kein anderes Land auf diesem Gebiet ein ähnliches aufzuweisen hat.“ (HFA,III, Bd. 3/1, 690)
23 „Bekanntmachung und Aufruf, das germanische Nationalmuseum zu Nürnberg betreffend“, vom 19. Mai 1853 (zit. nach Burian 1977, 14).

> Aufstellung zu erfahren, große Glasschränke hätten das historische Costüm und Glaskästen die Curiositäten, Reliquien, Erinnerungsstücke aufzubewahren. Jeder Saal ein Ganzes, in sich Abgeschlossenes, ein Zeitenbild, eine Welt für sich und doch in Aufbau, Arrangement, Prinzip der gleichgeartete Bruder der Nachbarsääle. (HFA,IV, Bd. 2, 199–200)

Damit schließt Fontane in gewisser Weise an Goethes *Kunst und Alterthum in den Rhein und Mayn Gegenden* (1816) an, wo Goethe die Schaffung eines Museums empfiehlt, das ebenfalls eine ‚möglichst natürliche Aufstellung' inszenieren sollte:

> Wie überraschend angenehm würde es alsdann seyn, wenn die Localitäten geschmackvoll und analog den Gegenständen verziert würden [...]. Es ist gar so angenehm unterrichtend, [...] wenn der Römische Denkstein, Altar und Cippus von einer Decoration eingefaßt werden, welche an die Appische Straße erinnert; wenn die Ueberreste des frühern Mittelalters von Verzierungen ihrer Art, die des späteren gleichfalls übereinstimmend bekleidet sind [...]. (Goethe 1999 [1816], 21–22)

Solche Forderungen nach einer Ästhetik der Evidenz wollen das Museum zu einem Ort machen, an dem anhand historischer Objekte die kulturelle Identität einer Nation sichtbar werden soll: als Evidenzerfahrung, die das Museum zum Exempel einer „central *evidentiary* institution supportive of the identities and trajectories of the modern nation-state" (Preziosi 1994, 143) macht. Andererseits wird an diesem Ort auch deutlich – sozusagen *contre cœur* –, mit welch inszenatorischem Aufwand eine nicht länger selbstverständliche Kontinuität zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft hergestellt werden muss: Auch in diesem Sinne ist das Museum des 19. Jahrhunderts ein *musée imaginaire*. Zu dessen ästhetischen Strategien zählt, auch in Fontanes Entwurf, das sogenannte Stubenprinzip, das in den historischen Museen seiner Zeit gängig ist: In zeittypisch eingerichteten Räumen soll den Museumsbesuchern das anschauliche Bild einer auf diese Weise nahegerückten Geschichte geboten werden. Damit werden im Museum – wie auch im bürgerlichen Wohnen, vgl. *Frau Jenny Treibel* oder *Mathilde Möhring* – Räume visualisiert, die von einer imaginären kulturellen und sozialen Ordnung erzählen.

Das weiß Fontane nur zu genau, ist er doch nicht nur mit Sammlungsdiskursen und ihren Kehrseiten bestens vertraut, sondern auch mit den „vorgeschobensten Posten auf dem Terrain der Veranschaulichungsmethoden" (Benjamin 1972, 527) in musealen und medialen Räumen. Dass seine Museumsidee von 1868 bald versandete,[24] weil Mathilde von Rohr sie nicht ‚an höherer Stelle' platzieren konnte, verschlägt also aus gegenwärtiger Sicht nichts – lesen wir doch Fontanes ebenso ernsthafte wie gewitzte Auseinandersetzungen mit den *musées imaginaires et réels* seiner Zeit heute als kritische Museologie.

24 „Fontanes Vision eines preußisch-norddeutschen Nationalmuseums nimmt viele Aspekte vorweg, die erst einige Jahre später mit der Nationalgalerie (1876 eröffnet), dem 1874 eröffneten Märkischen Provinzial-Museum und dem 1877 im Schloss Monbijou gegründeten Hohenzollern-Museum realisiert wurden." (D'Aprile 2018, 291)

Literatur

Aus der Au, Carmen: Theodor Fontane als Kunstkritiker. Berlin, Boston: De Gruyter 2017.
Barthes, Roland: Semantik des Objekts. In: Ders.: Das semiologische Abenteuer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988, S. 187–198.
Benjamin, Walter: Jahrmarkt des Essens. Epilog zur Berliner Ernährungsausstellung. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. IV: [Kleine Prosa, Baudelaire-Übertragungen]. Teilband 1. Hrsg. von Tillman Rexroth. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972, S. 527–532.
Benjamin, Walter: [Ausstellungswesen, Reklame, Grandville]. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. V: Das Passagen-Werk. Teilband 1. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982, S. 232–268. (Benjamin 1982a)
Benjamin, Walter: Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. V: Das Passagen-Werk. Teilband 1. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982, S. 45–59. (Benjamin 1982b)
Benjamin, Walter: Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. IV: [Kleine Prosa, Baudelaire-Übertragungen]. Teilband 1. Hrsg. von Tillman Rexroth. 2. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999, S. 388–396.
Blumenberg, Hans: Zwischen Anekdote und Mythos. Geschichte einer Bibliothek. In: Ders.: Vor allem Fontane. Glossen zu einem Klassiker. Frankfurt a.M., Leipzig: Insel 2002, S. 160–163.
Braese, Stephan: Im Labyrinth des Fortschritts. Fontanes „Ein Sommer in London“. In: Stephan Braese, Anne-Kathrin Reulecke (Hrsg.): Realien des Realismus. Wissenschaft – Technik – Medien in Theodor Fontanes Erzählprosa. Berlin: Vorwerk 8 2010, S. 27–52.
Burian, Peter: Die Idee der Nationalanstalt. In: Bernward Deneke, Rainer Kahsnitz (Hrsg.): Das kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert. München: Prestel 1977, S. 11–18.
Crimp, Douglas: On the Museum’s Ruins. In: October 13 (1980), S. 41–57.
D’Aprile, Iwan-Michelangelo: Fontane. Ein Jahrhundert in Bewegung. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2018.
Fischer, Hubertus: Musée imaginaire. Fontanes Gemäldegalerie. In: Studia Germanica Posnaniensia 37 (2016), S. 109–120.
Frank, Gustav: Auf dem Weg zum Realismus. In: Christian Begemann (Hrsg.): Realismus. Epoche – Autoren – Werke. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2007, S. 27–44.
Geppert, Alexander: Die normative Kraft des Flüchtigen. Exponierungen des Globalen in der Welt der Weltausstellungen, 1851–1900. In: Ulrike Bergermann, Isabell Otto, Gabriele Schabacher (Hrsg.): Das Planetarische. Kultur – Technik – Medien im postglobalen Zeitalter. München: Fink 2010, S. 81–96.
Goethe, Johann Wolfgang: Über Kunst und Altertum, Bd. 1 (1816–1818). In: Ders.: Ästhetische Schriften 1816–1820. Hrsg. von Hendrik Birus. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1999.
Häntzschel, Günter: Seidentopf und Krippenstapel. Kurioses und ernsthaftes Sammeln bei Theodor Fontane. In: Weimarer Beiträge 62 (2016), H. 2, S. 275–291.
Hoffmann, Nora: Photographie, Malerei und visuelle Wahrnehmung bei Theodor Fontane. Berlin, Boston: De Gruyter 2011.
Hohendahl, Peter Uwe/Vedder, Ulrike (Hrsg.): Herausforderungen des Realismus. Theodor Fontanes Gesellschaftsromane. Freiburg im Breisgau, Berlin, Wien: Rombach 2018.
Löffler, Peter: Inventare. Historische Entwicklung und rechtliche Grundlagen. In: Rheinisch-westfälische Zeitschrift für Volkskunde 23 (1977), S. 120–131.
Mainberger, Sabine: Ordnen – Aufzählen. In: Susanne Scholz, Ulrike Vedder (Hrsg.): Handbuch Literatur & Materielle Kultur. Berlin, Boston: De Gruyter 2018, S. 91–98.
Malraux, André: Le musée imaginaire (= Psychologie de l’art. Bd. 1). Paris: Albert Skira 1947.

Pazzini, Karl-Josef: „Das kleine Stück des Realen“. Das Museum als „Schema“ (Kant) und als Medium. In: Michael Fehr (Hrsg.): Open Box. Künstlerische und wissenschaftliche Reflexionen des Museumsbegriffs. Köln: Wienand 1998, S. 312–322.
Pazzini, Karl-Josef: Zeige-Stöcke und andere Medien. Zur Aggressivität von Medien in der Bildung. In: Ders.: Bildung vor Bildern. Kunst, Pädagogik, Psychoanalyse. Bielefeld: transcript 2015, S. 161–179.
Pircher, Wolfgang: Ein Raum in der Zeit. Bemerkungen zur Idee des Museums. In: Ästhetik & Kommunikation (1987), H. 67/68, S. 41–45.
Pomian, Krzysztof: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln. Berlin: Wagenbach 1988.
Preziosi, Donald: Modernity Again. The Museum as Trompe l'œil. In: Peter Brunette, David Wills (Hrsg.): Deconstruction and the Visual Arts. Art, Media, Architecture. Cambridge u. a.: Cambridge University Press 1994, S. 141–150.
Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostôme: Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art. Paris: Fayard 1989 [1815].
Ritter, Nils C.: Artefakte in Aktion. Archäologie, Historismus und der Impetus des Sammelns bei Theodor Fontane. In: Johanna Stapelfeldt, Ulrike Vedder, Klaus Wiehl (Hrsg.): Museales Erzählen. Dinge, Räume, Narrative. Paderborn: Fink 2020, S. 15–36.
Sloterdijk, Peter: Im Weltinnenraum des Kapitals. Für eine philosophische Theorie der Globalisierung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005.
Stapelfeldt, Johanna/Vedder, Ulrike/Wiehl, Klaus: Museales Erzählen. Zur Einleitung, in: Dies. (Hrsg.): Museales Erzählen. Dinge, Räume, Narrative. Paderborn: Fink 2020, S. 1–11.
te Heesen, Anke: Vom Einräumen der Erkenntnis. In: Anke te Heesen, Anette Michels (Hrsg.): Auf \ Zu. Der Schrank in den Wissenschaften. Berlin: Akademie-Verlag 2007, S. 90–97.
te Heesen, Anke/Michels, Anette: Der Schrank als wissenschaftlicher Apparat. In: Dies. (Hrsg.): Auf \ Zu. Der Schrank in den Wissenschaften. Berlin: Akademie-Verlag 2007, S. 8–15.
Valéry, Paul: Le problème des musées [1923]. In: Ders.: Œuvres. Bd. II. Hrsg. von Jean Hytier. Paris: Gallimard 1960, S. 1290–1293.
Vedder, Ulrike: Museum/Ausstellen. In: Historisches Wörterbuch ästhetischer Grundbegriffe. Bd. 7: Supplemente, Register. Hrsg. von Karlheinz Barck u. a. Stuttgart, Weimar: Metzler 2005, S. 148–190.
Vedder, Ulrike: Phantastische Realien. Weltausstellung und Literatur. In: Veronika Thanner, Joseph Vogl, Dorothea Walzer (Hrsg.): Die Wirklichkeit des Realismus. Paderborn: Fink 2018, S. 153–165.
Graevenitz, Gerhart von: Theodor Fontane. Ängstliche Moderne. Über das Imaginäre. Konstanz: Konstanz University Press 2014.
Wegmann, Christoph: Der Bilderfex. Im imaginären Museum Theodor Fontanes. Hrsg. vom Theodor-Fontane-Archiv. Mit einem Vorwort von Peer Trilcke. Berlin: Quintus 2019.
Wullen, Moritz: Über das Sehen bei Fontane. In: Claude Keisch, Peter-Klaus Schuster, Moritz Wullen (Hrsg.): Fontane und die bildende Kunst. Berlin: Henschel 1998, S. 257–261.

VII Bildprogramme

Hubertus Fischer

Theodor Fontane, Anton von Werner und die „Farbenklexerwelt“

Kunst- und Gunstkonkurrenz

1 *Via triumphalis*: „Kampf und Sieg“

Dass Künste miteinander konkurrieren, ist bekannt, weniger, dass auch Fontane diese Konkurrenz empfand (Plett 1991, 16, 23–24). Besonders stark, bis zur nachhaltigen Kränkung, hat er sie gegenüber dem wesentlich jüngeren Anton von Werner (1843–1915), dem gefeierten Maler der Reichsgründungszeit, empfunden (Fischer 2014 [1999], 293–307). Das hatte zunächst damit zu tun, dass Fontane und Werner zeitweilig dasselbe Terrain bestellten: den Krieg gegen Frankreich und die herausragenden Momente des aus diesem Krieg hervorgegangenen Kaiserreichs – der eine in Bildern und Skizzen, der andere in Büchern und Versen. Vor allem aber fiel ins Gewicht, dass der Kunst- auch eine Gunstkonkurrenz entsprach, und in der Gunst hoher und höchster Kreise stand Werner bald nach seiner Übersiedlung von Karlsruhe in die neue Reichshauptstadt so unangefochten da, dass andere sich mehr und mehr in den Schatten gedrängt fühlten, zumal Werner das „Kunstleben im Sinne einer monarchisch-nationalen Ästhetik“ (Bartmann 1985, 33) zu kontrollieren begann.

Von einer vergleichbaren Gunststellung konnte bei Fontane nie die Rede sein. Trotz Anerkennung und Förderung des „vaterländischen Schriftstellers“ (Wruck 1987) hatte bis dahin keines seiner Werke ein auch nur annähernd so großes Interesse auf sich gezogen wie gleich die ersten Arbeiten Werners in Berlin. Das 1864er und 1866er Kriegsbuch waren kein Erfolg, ebenso wenig die 1861 erschienenen, nur schwer verkäuflichen *Balladen*. Anders stand es mit den *Wanderungen*, die aber unter den etablierten Gattungen einen nachgeordneten Rang einnahmen. Was immer an ihnen heute geschätzt und zu Recht auch literarisch geschätzt wird: Sie mussten sich damals die Zuordnung zur „Heimathkunde“ ([Anonym] 1872, 286) gefallen lassen. Man darf sich also keine übertriebenen Vorstellungen von der Reputation machen, die Fontane Anfang der 1870er Jahre als Schriftsteller in der breiteren Öffentlichkeit besaß. Er selbst schrieb von sich, dass „ich in allem nur so mitschwimme und auch nicht ein einziges Prosa-Buch geschrieben habe, das über den succes d’estime hinausgewachsen wäre“ (HFA,IV, Bd. 2, 403–404).

Hingegen hatte der neugegründete militärisch-monarchische Kaiserstaat in Werner seinen allgemein anerkannten ‚Staatskünstler‘ gefunden. „Fest steht“, betont Dominik Bartmann, „daß der Großteil des Publikums Werners Arbeit genauso uneingeschränkt begrüßte wie der Monarch selbst, und daß erst gegen Ende des 19. Jahr-

https://doi.org/10.1515/9783110733235-028



Abb. 1: Die Einzugsfeier in Berlin am 16. Juni 1871. Die Sedan-Trophäe am Potsdamer Tor (zeitgenössischer Holzstich).

hunderts Kritik an Werners künstlerischem Schaffen laut wurde“ (Bartmann 1985, 35). Dass er bis zum Auftreten der sezessionistischen Opposition überdies dank zahlreicher Ämter und gezielter Einflussnahmen eine für einen Künstler ganz ungewöhnliche Machtstellung behauptete, ließ ihn auch zum Antipoden der von der schreibenden Zunft geübten Kunstkritik werden. Diese andere ‚Kunst‘ hatte *seiner* Kunst nicht ins Gehege zu kommen.

Gleich am 16. Juni 1871, dem Tag des Einzugs der Truppen in Berlin, als Hunderttausende auf den Beinen waren, feierte Werner seinen ersten großen öffentlichen Triumph. Die Stellung der Künste war an diesem Tag der ‚Siegesfeier‘ für alle sichtbar eine andere geworden. Bis dahin nie gesehene Monumentalmalereien und Kolossalstatuen (Abb. 1) beherrschten das sorgfältig inszenierte Massenschauspiel (Becker 2001, 483–487). Allein fünf 30 Quadratmeter große Velarien spannten sich nach altrömischer Art über die *via triumphalis* Unter den Linden, von denen Werners *Kampf und Sieg* (Abb. 2), wie es 1873 in der *Gegenwart* hieß, „dem Künstler innerhalb vierundzwanzig Stunden zur deutschen Berühmtheit und Popularität verholfen hat“ (Lindau 1873, 386).

Das neue deutsche Kaiserreich setzte auf die Macht des Massenschauspiels und der Historienbilder. Die Siegesfeier war so gesehen eine Vorübung zu den zahlreichen öffentlichen Großinzenierungen der Wilhelminischen Zeit. Verse, Sinn- und Aussprü-



Abb. 2: Anton von Werner: Kampf und Sieg (zeitgenössische Fotografie).

che blieben Beiwerk zu den ‚bildenden Künsten', Kaiserworte nicht ausgenommen. Und Fontane? Er kam mit seinen Versen gar nicht erst zum Zug: Bismarck und Moltke, in überlebensgroßen Ganzfiguren von Adolph Menzel (1815–1905) zur Füllung zweier Fenster des Akademiegebäudes Unter den Linden gemalt, erhielten Denksprüche von anderer Seite (GBA–Gedichte, Bd. 3, 211, 523–524). Die „Kommission für die Ausführung der Siegesstraße" hatte seine Verse nicht approbiert; enttäuschend genug, da ihr die befreundeten Rütlionen Friedrich Eggers (1819–1872), Professor an der Akademie der Künste, und Richard Lucae (1829–1877), ab 1872 Direktor der Berliner Bauakademie, angehörten. Als Eggers mit seiner „merkantilen" Unternehmung, die „‚Sprüche und Inschriften' bei *Winkelmann* drucken [zu] lassen" (HFA,IV, Bd. 2, 380), nicht reüssierte, da ihm ein geschäftstüchtiger Verleger zuvorgekommen war (Gedenk-Blatt 1871), hielt sich Fontanes Mitleid in Grenzen. Er blieb mit seinem *Einzug*-Gedicht an diesem Tag auf Deckers *Berliner Fremden- und Anzeigeblatt* beschränkt. Der öffentliche Raum gehörte neben Massen und Militär Malern und Bildhauern.

Nehmen wir das als Ausgangskonstellation, dann durchzieht die Auseinandersetzung mit verwandten Konstellationen Fontanes epistolarisches, diaristisches, novellistisches und essayistisches Werk bis Anfang der 1890er Jahre. Erstaunlicherweise ist ihren Spuren bisher kaum systematisch nachgegangen worden. Werner wurde darüber für Fontane zu *dem* Protagonisten der Malerwelt und ihres öffentlich erho-

benen Anspruchs auf prinzipielle Überlegenheit der malenden gegenüber der schreibenden Zunft, weshalb die Schriftsteller den Malern nicht ins Handwerk zu pfuschen hätten. Diese Frage aber barg für Fontane sogar „etwas von Revolutionskraft in sich und wird nicht eher ruhen, als bis die seit zwanzig Jahren immer maßloser gewordenen Prätensionen der Farbenklexerwelt auf ein richtiges und vernünftiges Maß zurückgeführt sein werden“ (HFA,IV, Bd. 3, 292). Die Angabe „seit zwanzig Jahren“ deckte sich ungefähr mit dem Zeitpunkt, zu dem Fontane selbst mit dem Verfassen von Kunstkritiken für die *Kreuz-Zeitung* und andere Zeitungen begonnen hatte.

Dem „von der Tarantel gestochene[n] Pittore“ – gemeint war wiederum Werner – schrieb Fontane ins Stammbuch: „Die Kunstkritiker haben viel auf dem Gewissen, aber verglichen mit dem Gequatsch, das die Maler selbst loslassen, sind es Halbgötter. [...] In Paris würde einem Maler, der sich *so* zu schreiben unterfinge, gut heimgeleuchtet werden“ (HFA,IV, Bd. 3, 292). Der Verweis kam nicht von ungefähr. Hintergrund waren die jährlichen „Salons“ mit bis zu 185.000 zahlenden Gästen und der von Schriftstellern geübten Kunstkritik als fester *Institution*. Drei Jahrzehnte, 1866 bis 1896, schrieb kein Geringerer als Émile Zola (1840–1902) seine stark beachteten, die Öffentlichkeit gelegentlich spaltenden Kritiken über die neuen Kunstrichtungen des Realismus und Impressionismus (Zola 1994). Dem waren Denis Diderot (1713–1784) als Begründer der modernen Kunstkritik und Charles Baudelaire (1821–1867) für die „Salons“ 1845, 1846 und 1859 vorausgegangen. Die Erkenntnis der Aufklärung, dass „Literatur und Kunst bloß noch im Zusammenhang mit Literatur- und Kunstkritik möglich [waren] “ (Pütz 1980, 148), schien diesseits der Grenze gelegentlich in Vergessenheit geraten zu sein. Fontanes transnationaler Blick wirkte da wie eine Korrektur.

2 „Schinkelfest“: Lebende Bilder statt Prolog

Drei Jahre nachdem Werner die Reichshauptstadt im Handstreich erobert und längst auch im Bürgertum seine Bewunderer und Auftraggeber gefunden hatte, bekam Fontane dessen exzeptionelle Stellung direkt zu spüren. Diese diaristische Spur gilt es genau zu entschlüsseln: „Am 13. März Schinkelfest im Großen Kaisersaal der Passage; Aerger und Erkältung machen mich krank und ich bleib es bis in die Mitte des April hinein“ (GBA–Tagebücher, Bd. 2, 50). Der 1824 in Berlin gegründete Architektenverein feierte seit 1844 alljährlich Schinkels Geburtstag am 13. März mit Preisverleihungen, Vorträgen, künstlerischen Darbietungen und einem Festmahl. Fontane war mit dem Ablauf vertraut; er hatte über die Feste 1865 und 1866 für die *Kreuz-Zeitung* berichtet. 1874 fand das „Schinkelfest“ an einem Ort der urbanen Moderne statt. Es war die im Vorjahr fertiggestellte Kaisergalerie (Geist 1997), von dem renommierten Architekturbüro Kyllmann & Heyden nach Mailänder und Brüsseler Vorbild an der Ecke Friedrichstraße/Behrenstraße gebaut. Ein Ort wie geschaffen für große Auftritte.

Den Verursacher des anhaltenden „Aerger[s]" nannte Fontane nicht, die Kränkung saß jedoch tief – so tief, dass er acht Jahre später darauf zurückkam, nun mit der Nennung des Namens. Er glaubte wieder einmal Pech mit einem Prolog gehabt zu haben und schrieb am 12. August 1882 an Emilie: „Mein Prolog wird wohl in den Brunnen gefallen sein; das Schicksal aller Prologe; und nun gar wenn *ich* einen gemacht habe. Mein eigentlichster Prolog war der an dem Schinkelfest-Abend, den der große Anton v. Werner, der ein lebendes Bild stellen wollte, einfach kassirt hatte. Mit wie viel Ehren bin ich schon überhäuft worden!" (GBA–FEF, Bd. 3, 275) Dabei handelt es sich nicht, wie im Kommentar angegeben, um den „Prolog zum 13. März 1881. Zur Feier des Berliner Architektenvereins anläßlich des 100. Geburtstages von Karl Friedrich Schinkel" (GBA–FEF, Bd. 3, 655), sondern um den Prolog zum Schinkelfest 1874, bei dem der Architektenverein sein fünfzigjähriges Stiftungsfest mit beinahe 300 „Festgenossen" feierte. Kronprinz Friedrich Wilhelm, der spätere Kaiser Friedrich III., beehrte das Fest mit seiner Anwesenheit; das Staatsministerium war durch zwei Minister vertreten. Die Festrede hielt der Kunst- und Literarhistoriker Herman Grimm (1828–1901) über Schinkel als Architekten der Stadt Berlin. In dem jetzt aufgefundenen Bericht der *Deutschen Bauzeitung* ist auch der Schlussteil, das glänzende Finale, enthalten, bei dem Werner seinen Auftritt hatte:

> Die künstlerischen Produktionen boten diesmal nicht nur dem Ohre [...] sondern auch dem Auge willkommenen Genuss. Unter der Leitung des Malers *A. von Werner*, der für diesen Zweck seine Mithülfe in liebenswürdigster Weise zur Verfügung gestellt hatte, wurden vier lebende Bilder vorgeführt, die künstlerisch zu dem Vollendetsten gehörten, was man in dieser Art sehen kann. War es ein besonderes Geheimnis der Beleuchtung – war es die Einfügung der Bilder in einen architektonischen Rahmen – war es der goldene Grund oder endlich die feine Florverhüllung, die den Rahmen schloss: jedenfalls war der Eindruck der Bilder ein so gelungener, dass die Versammlung kunstverständiger Männer, denen sie dargeboten wurden, von ihnen nahezu enthusiasmirt wurde. Das erste Bild gab eine allegorische Gruppe: Schinkels Büste mit den Gestalten der Berolina, der Architektur, der Malerei und Skulptur – die drei anderen zeigten in freier Verwendung einiger Bilder aus dem Friese des Pringsheim'schen Hauses, die durch je zwei einzelne Seitenfiguren bereichert waren, die Pflege der Künste innerhalb des häuslichen Kreises. Eingeleitet wurde die Darstellung der Bilder jedesmal durch einige, von einem Wappenherolde vorgetragene Strophen in Stanzenform" (Fritsch 1874, 94).

Man kann sich Fontanes Reaktion gut vorstellen. Da „kassirt" der „große A. v. Werner" seinen Prolog und setzt bei den lebenden Bildern Stanzen nach eigenem Gusto ein. Er beherrscht die Szene und erntet den Beifall der „kunstverständige[n] Männer", während Fontane düpiert den festlich geschmückten Großen Kaisersaal verlässt und längere Zeit an „Aerger und Erkältung" laboriert. Das war eine Demonstration der Kunst- und Gunststellung vor großem Publikum. Darüber entpuppte sich die sogenannte ‚visuelle Kultur' als Machtgeste des bildenden Künstlers, der „lebende Bilder" nach eigenen Vor-Bildern inszenierte und damit das große Publikum in seinen Bann schlug. Mit einiger Sicherheit hatte Lucae als Direktor der Bauakademie Fontane um den Prolog gebeten, der dann aber Werners Demonstration zum Opfer fiel. Lucae

selbst brachte auf dem Stiftungsfest ein Hoch auf die deutsche Kunst im Dreiklang der bildenden Künste – Architektur, Skulptur und Malerei – aus. Von einer anderen Kunst war nicht die Rede.

Der Vorgang gewinnt noch plastischere Konturen, wenn man dem „Friese des Pringsheim'schen Hauses" und seiner Entstehung nachgeht. Dieses ‚Haus' war ein venezianisch anmutendes Palais, das sich der Eisenbahn- und Bergbauunternehmer Rudolf Pringsheim (1821–1906), der Großvater Katia Manns, 1872 bis 1874 in der Wilhelmstraße 67 hatte erbauen lassen. Es galt neben dem Kunstgewerbemuseum von Martin Gropius (1824–1880), der Reichsbank und dem Neubau des Zeughauses von Friedrich Hitzig (1811–1881), Borsigs Haus von Lucae und dem Anhaltischen Bahnhof von Franz Schwechten (1841–1924) als einer der Vorzeigebauten Berlins und wurde deshalb in zeitgenössischen Publikationen ausführlich gewürdigt. Die Architekten Gustav Ebe (1834–1916) und Julius Benda (1838–1897) hatten auch das Palais Tiele-Winckler im Tiergartenviertel, das Palais Mosse am Leipziger Platz sowie die Villa Kaufmann und die Villa Bunsen entworfen. Das 1910 von den Pringsheim-Erben verkaufte Haus wurde im Zweiten Weltkrieg beschädigt und 1950 abgerissen.

In einem als „Kulturbild" annoncierten Berlin-Führer heißt es über das Pringsheim'sche Palais: „Berühmtestes Beispiel der Berliner Hochrenaissance und Hochfinance von 1873. Farbige Fassade, in der Höhe des Kranzgesimses ein Mosaikfries auf Goldgrund, nach Zeichnungen Antons [sic] von Werner" ([Anonym] 1905, 163). Ausgeführt hatte den Fries Antonio Salviati (1816–1890). Er gilt als Erneuerer der altvenezianischen Mosaik- und Glaskunst und führte zahlreiche öffentliche und private Aufträge in mehreren Ländern Europas aus. Fontane suchte während der ersten Italienreise am 7. Oktober 1874 Salviatis Werkstatt am Canal Grande auf, um sich den nach Werners Bild entstehenden Rundfries der Berliner Siegessäule anzusehen (F–Notizbücher, C8, 20r–20v).

Da die Architekten zusammen mit Werner beim Pringsheim-Bau erstmals eine polychrome Außengestaltung bevorzugt hatten, firmierte das Palais auch landläufig als ‚Buntes Haus'. Werner hatte das Innere außerdem mit großen Wandbildern ähnlich wie im Palais Mosse ausgemalt. Wenn er bei drei der vier lebenden Bilder auf den Fries am Pringsheim'schen Palais zurückgriff, dann war das natürlich eine geschickte Selbstvermarktung, aber mehr noch eine Eigenwerbung vor der versammelten Architektenschaft. Denn es ging bei den Bildern um die „Pflege der Künste innerhalb des häuslichen Kreises", und für diese erklärte sich wenigstens teilweise Werner zuständig. Überhaupt stellt sich die Frage, was bei Werner mehr zu bewundern ist, die Sicherheit, mit der er den Kunstgeschmack des Kaisers und der breiten Öffentlichkeit traf, oder das kommerzielle Kalkül, mit dem er die Verwertung seiner Kunst betrieb.

Auf diese Mehrfachverwertung spielte Fontane in einem späteren Brief an Paul Lindau (1839–1919) wiederum in Zusammenhang mit einem ‚lebenden Bild' nach einem Vor-Bild Werners an (Fischer 2014 [1999], 296–297). Darin kann man ebenso einen Reflex auf das Schinkelfest sehen wie in dem Umstand, dass er anderthalb

Jahre nach dem Fest mit der „Verwendung einiger Bilder aus dem Friese des Pringsheim’schen Hauses“ auf ebendieses Haus zurückkam und dabei Berlins Hoch- und Tiefbau kritisch in den Blick nahm: „Lucae versichert uns immer, in 20 Jahren würde Berlin eine der schönsten Städte Europas sein. Ich glaub’ es nicht, denn ‚es liegt nicht drin‘.“ Um seine Meinung zu bekräftigen, fuhr er mit einem Anflug von Sarkasmus fort:

> Mit Hilfe der Kanalisation, zu der ich nun mal schlechterdings kein Vertrauen habe, werden wir im Sterbe-Prozentsatz immer höher rücken und hier und dort wird irgend ein Pringsheim eine Kakel-Architektur in die Mitte langweiliger Häuser hineinstellen. Es fehlt der Sinn und ebenso an einer mit wirklicher Autorität ausgerüsteten Leitung. Wenn Schinkel jemals fehlte, so fehlt er jetzt. (GBA–FEF, Bd. 3, 32–33)

Aus dem Fries dieser „Kakel-Architektur“ hatte Werner die „lebenden Bilder“ auf „goldene[m] Grund“ für seine Schinkel-Huldigung genommen. Fontane hielt sich auf seine Weise schadlos, wenn er „Kanalisation“ mit „Kakel-Architektur“ alliterierte und Schinkel als „Architekten der Stadt Berlin“ *gegen* diese Architektur aufrief.

Für seine nicht approbierten Siegesstraßen-Verse suchte er andernorts Ausgleich. Im letzten, 1876 erschienenen Band von *Der Krieg gegen Frankreich* schildert er nach über tausend Seiten Schlachten und Gefechten den Einzug der Truppen durch die *via triumphalis*, bei dem er auch kurz die fünf Velarien erwähnt. Als die Truppen jedoch das Brandenburger Tor erreichen, schaltet er statt einer weiteren Beschreibung sein Gedicht *Einzug (16. Juni 1871)* ein (F–Krieg 1870/71, Bd. 2, 1021–1022). Da danach nur noch die Enthüllung des Denkmals Friedrich Wilhelms III. mit dem Gebet des Feldpropstes kommt, schließt die eigentliche Darstellung des Krieges mit seinem Gedicht und nicht etwa mit Werners berühmtem *Kampf und Sieg* ab.

3 Kunstkritik: „*Kunst*-Minister“ oder „totale[r] Maler-Kladderadatsch“

Die direkten Begegnungen zwischen Fontane und Werner im konfliktreichen Jahr 1876 – „so ziemlich meine schlechteste Lebenszeit“ (Fischer 1997) – sind bereits untersucht und in ihren Nachwirkungen dargestellt worden (Fischer 2014 [1999], 292–332). Es waren *dienstliche* Begegnungen und Unterredungen unter schwierigen Umständen zwischen dem nur wenige Monate die Amtsgeschäfte führenden „Ersten ständigen Sekretär“ der Akademie der Künste und dem im Jahr zuvor berufenen Direktor der neu gegründeten Hochschule für bildende Künste; zwischen einem 56-jährigen Schriftsteller, der immer noch auf seinen Durchbruch *als* Schriftsteller wartete, und einem 32-jährigen Maler, der sich offenbar unaufhaltsam dem Zenit seines Ruhmes näherte; zwischen einem kunst- und literaturkundigen Autor, der glaubte, auch als Kunstverständiger gefragt zu sein, und einem ehrgeizigen und energischen Kunsthochschul-

leiter, der Unterstützung bei seinen Verwaltungsgeschäften einforderte. Was aber die Spannungen auf die Spitze trieb: Fontane wurde in eine Auseinandersetzung zwischen Werner und dem Präsidenten der Akademie Hitzig um Stellung und Einfluss hineingezogen, was dann zum Eklat und zur Beendigung seiner Akademiezeit führte.

Erfahrungen dieser Art sind wohl auch in das Porträt eingeflossen, das Fontane Jahre später von Werner entwarf. „Seine bevorzugte Stellung", schrieb er, „ist so groß, daß die Minister mit ihm rechnen müssen und den Duckungsprozeß, zu dem sie nicht blos berechtigt sondern verpflichtet wären, unterlassen oder doch sehr modeln. Es heißt, er wolle *Kunst*-Minister werden, und ich bin ihm das Zugeständniß schuldig, daß er das Zeug dazu hat" (HFA,IV, Bd. 3, 691). Längst ging es nicht mehr nur um Kunst allein, sondern auch um Macht, genauer: um Kunstmacht, weshalb der Vergleich nicht mit Künstlern, sondern mit ausgesprochenen Machtmenschen nahelag. „Man hat ihn oft den kleinen Bismarck genannt und ihn mit dem jungen Napoleon von 1796 (dem er frappant ähnlich sieht) verglichen. In dem allen steckt 'was Wahres; er ist eine ganz eminente Persönlichkeit" (HFA,IV, Bd. 3, 691). Sosehr Fontane um Gerechtigkeit bemüht war, so wenig konnte er seine Vorbehalte verhehlen: „[...] Genie ist nicht das rechte Wort, dazu ist zu viel Calcül in ihm, aber hat große Gaben der Rede, des Ausdrucks, des Haranguirens, noch viel mehr als des flott Malenkönnens" (HFA,IV, Bd. 3, 691).

Konzediert wird technische Brillanz in der Malerei, die aber hinter Berechnung, Wortgewandtheit und Durchsetzungsfähigkeit zurücksteht. „Hervorragende Menschen sind höchst selten sittliche Größen und Biedermänner" (HFA,IV, Bd. 3, 692). Da Werner eine doktrinäre Kunstpolitik verfolgte und allein dem Künstler, sprich Maler, das Recht zusprach, ein Urteil über die Kunst zu haben, wies er die Schriftstellerzunft harsch in die Schranken. Der Fall war folgender. Ausgelöst durch die von dem Journalisten und populären Schriftsteller Julius Stinde (1841–1905) unter Pseudonym veröffentlichte *Berliner Kunstkritik mit Randglossen von Quidam* (1883, vordatiert auf 1884), entspann sich in der *National-Zeitung* eine Fehde zwischen dem Romanschriftsteller, Essayisten und Theaterkritiker Karl Frenzel (1827–1914) und Werner über die Frage der Kunstkritik.

Fontane trat von Anfang an auf Frenzels Seite und beklagte den mangelnden Gemeinsinn der schreibenden Zunft gegenüber Werners Anmaßungen. Frenzel habe „in Bezug auf *alle* Künste [ge]sagt: ‚wenn die Presse nicht beständig Lärm schlägt, so kümmert sich eigentlich kein Mensch mehr drum oder doch nur eine verschwindende Minorität'" (HFA,IV, Bd. 3, 291). Fontane kommentierte:

> [...] dieser Satz ist nicht nur wahr, sondern auch absolut inoffensiv 1. weil er sich gegen *alle* Künste richtet und 2. und hauptsächlichst von einem Menschen ausgesprochen wird, der in erster Reihe *auch* Künstler ist und so viel Bücher geschrieben wie Werner Bilder gemalt hat. Werner hat mehr Geld dafür gekriegt, ob seine Bilder aber besser sind als Frenzels Bücher ist doch noch sehr die Frage. (HFA,IV, Bd. 3, 291)

Interessant an dieser Äußerung gegenüber Karl Zöllner, seinem Nachfolger als „Erster ständiger Sekretär", ist zweierlei. Frenzels Eintreten für die Kunstkritik, da *alle* Künste ohne öffentliche Kritik nicht bestehen könnten, schloss sich Fontane ohne Wenn und Aber an. Wichtiger war indes für ihn, dass in dem Anwalt der Kunstkritik auch der „Künstler" sprach und – Bücher und Bilder gegeneinander gewogen – nichts für Werner als den besseren *Künstler* sprach. Während Fontane gegenüber dem befreundeten Sekretär der Akademie der Künste (die erst 1926 eine Sektion für Dichtkunst erhielt) Künstler und Kunstanspruch in den Vordergrund rückte, hob er in dem Brief an Friedrich Stephany (1839–1912), den Chefredakteur der *Vossischen Zeitung*, gezielt auf die Presse als Hauptmedium der Kunstkritik ab. „Solch Affront, der in der Person Frenzels der ganzen Presse geschieht, ist auch nur in Deutschland möglich" (HFA,IV, Bd. 3, 292). Das lief auf die Aufforderung an Stephany hinaus, mit seiner Zeitung klar Stellung zu beziehen, da Werner nach Auffassung Fontanes der schreibenden Zunft das Recht bestritt, sich in Kunstfragen kritisch zu Wort zu melden.

Dass Fontane die Sache nicht losließ, geht aus einem dritten Brief hervor, den er sechs Tage später an den Redakteur und Verleger Emil Dominik (1844–1896) schrieb. Darin äußerte er sich noch entschiedener als Pressemann und beklagte den mangelnden „Corpsgeist". Diesen hielt er aber für dringend erforderlich, um der malenden Zunft in der Person ihres Wortführers ein für allemal die längst verdiente Niederlage zu bereiten. „[...] hätten wir ein bischen mehr Corpsgeist, wäre unsre Presse speziell nach dieser Seite hin nicht so grunderbärmlich, so müßte der Streit mit einem totalen Maler-Kladderadatsch endigen; aber davon sind wir noch weit ab" (HFA,IV, Bd. 3, 293–294). In diesen Äußerungen nur Nachwehen des Schinkelfestes und der Akademiezeit zu sehen, greift sicherlich zu kurz. Tatsächlich hatten sich die Gewichte zwischen den Künsten mehr und mehr verschoben, seitdem wachsender Wohlstand und gesteigertes Repräsentationsbedürfnis den bildenden Künsten auch in bürgerlichen Kreisen eine Vorrangstellung verliehen. Dass damit das Selbstbewusstsein der Maler gestiegen war, bekamen später selbst Museumsleiter und Kunsthistoriker wie Hugo von Tschudi (1851–1911) oder Wilhelm von Bode (1845–1929) zu spüren. Werner agierte dabei häufig im Namen seiner Malerkollegen und provozierte mehr als einmal Streit und Kontroversen.

Dass Fontane im Zusammenhang der Werner-Frenzel-Fehde Paris als Beispiel für anerkannte Kunstkritik anführte, mag auch durch seine damalige Beschäftigung mit Zola angeregt worden sein (Aust 2000, 367–372). Der Blick über die Grenze führte ihn nicht nur an dieser Stelle zu relativierenden Urteilen über die neue ‚Reichsherrlichkeit'. Die polemischen Stichworte „Farbenklexerwelt" und „totale[r] Maler-Kladderadatsch" lassen aber vor allem erkennen, wie sehr ihn die Frage der Kunstkonkurrenz bewegte, eine Frage, der er sogar „Revolutionskraft" zusprach. Umso mehr verwundert, dass in den Abschnitten „Fontane und die bildende Kunst" sowie „Literatur- und Kunstkritik" des *Fontane-Handbuchs* der Name Werners fehlt. Auch die wichtige jüngere Arbeit *Theodor Fontane als Kunstkritiker* (Aus der Au 2017) lässt eine nähere Befassung mit Werner vermissen, wenngleich es für Fontane in der dargestellten Aus-

einandersetzung um nichts weniger als um die *Existenzberechtigung* der Kunstkritik ging. Diese hatten sich Schriftsteller im Laufe des 19. Jahrhunderts als ihr Metier und ihre Domäne überhaupt erst erobert, und zwar mit einer eigenen literarischen Schreibweise, die den Beziehungen zwischen den Künsten lebendigen Ausdruck verlieh und etwa bei Baudelaire ausgesprochen poetische Züge annahm (Baudelaire 2006 [1859]). Zumindest aber waren die Schriftsteller ‚Übersetzer', die Werke der bildenden Künste in das Medium der Sprache übertrugen und dadurch einer größeren Allgemeinheit zugänglich machten.

4 „Gesellschaftsnovelle": „Prolog zu lebenden Bildern"

Wurden bisher nur diaristische und epistolarische Spuren verfolgt, so stehen die eingangs angekündigten novellistischen und essayistischen noch aus. Als narrative beziehungsweise diskursive Formen sind sie zwar indirekter in ihrer Aussage als Brief oder Tagebuch, aber keineswegs weniger aussagekräftig, wie sich sogleich erweisen wird. In einem engeren Zusammenhang mit der Werner-Frenzel-Fehde dürfte Fontanes Novellenentwurf *„Unverändert der Deine"* (F–Fragmente, Bd. 1, 359–362) entstanden sein. Zwar wird entgegen der früheren Datierung „1884/85?" (HFA,I, Bd. 7, 746) inzwischen „Mitte der 1880er bis Anfang der 1890er Jahre" (F–Fragmente, Bd. 2, 262) angenommen, doch scheint er uns nicht allzu lange nach der im Dezember 1883 in der *National-Zeitung* geführten Kontroverse, vielleicht im Sommer oder Herbst 1884, niedergeschrieben worden zu sein. Was immer nun der Schreibanlass war: Der Plot geht mit einiger Wahrscheinlichkeit auf das „Schinkelfest" 1874 zurück. Den motivischen Mittelpunkt bildet nämlich ein „Prolog zu lebenden Bildern", und den thematischen Rahmen der Novelle gibt die mangelnde gesellschaftliche Reputation des Schriftstellers ab. Szenisch entfaltet sich das Thema über neun Kapitel und einen Epilog in einer austarierten Dreierkonstellation. Sie umfasst „Balthasar", „Lyriker, Feuilletonist und Novellist" (F–Fragmente, Bd. 1, 360), „Marie", dessen Frau, sowie als alten Freund „Dodo v. Dietersheim", seit jüngstem „Minister". Außerdem treten einige Nebenfiguren wie die Frau des Ministers namens „Agathe" und dessen Nichte auf.

Balthasar glaubt an fortdauernde Freundschaft und ist am Ende „um eine Illusion ärmer" (F–Fragmente, Bd. 1, 360), wie Marie, von Anfang an skeptisch und überhaupt lebensklüger als ihr Mann, vorausgesagt hat. Der Minister gibt sich zunächst ebenfalls der Illusion „wirklicher Freundschaft" (F–Fragmente, Bd. 1, 360) hin. Sobald er aber fest im Sattel sitzt, und das ist bereits nach einer „Saison" der Fall, ist es bei ihm mit solchen Sentimentalitäten vorbei. Erzähltechnisch unterstützt durch Maries Vorahnungen, vollzieht sich im siebten Kapitel der Wendepunkt.

> Endlich zeigt sichs: Prolog zu lebenden Bildern. Balthasar war etwas verdrossen, aber er acceptirte es, halb aus Gutmüthigkeit halb weil es nicht anders ging. „Ich hoffe Du bist bei den Proben zugegen. Die Maler dominiren zwar in solchen Fällen, das Bild ist alles und der Text schmiegt sich nur an; aber Du bist nicht empfindlich und wirst uns zu Willen sein". (F–Fragmente, Bd. 1, 361)

Sagt der Freund und nunmehrige Minister. Die Konstellation ähnelt der, wie sie die „Siegesfeier" 1871 im Großen geboten hatte, als sich die Texte an Velarien, Bilder, Statuen, Säulenpostamente und Ehrenpforten ‚anschmiegten', und wie sie auf andere Weise beim „Schinkelfest" drei Jahre später für Fontane kränkende Gestalt annahm. Erwartet wird im vorliegenden Fall von vornherein Unterwerfung: Unterwerfung unter die Dominanz der Maler und unter den Willen des Ministers. Diese doppelte verbale Machtgeste bestimmt den weiteren Verlauf des Gesprächs, das nach wiederholten Kränkungen Balthasars schon bald seinen desillusionierenden Höhepunkt erreicht: „So geht es eine Zeitlang weiter, bis eine Kunstfrage herankommt, und der Minister kategorisch drein redet, es klingt alles hochmüthig, selbstbewußt, besserwissend und zu gleicher Zeit voller Verachtung gegen die ‚Spielerei'" (F–Fragmente, Bd. 1, 361). Kunstfragen werden „kategorisch" als Machtfragen entschieden. Im Nachgespräch zwischen Balthasar und Marie im achten Kapitel wird das Geschehene reflektiert, was zu Einsichten und Balthasars Entschluss führt: Er wird nicht noch einmal die Marmortreppe im Ministerpalais hinaufsteigen. Den Prolog – „‚ein Mann, ein Wort'" – will er zwar schreiben: „‚Aber die Maler und das Staatsministerium mögen damit machen, was sie wollen. Ach die Macht der Machtsphäre! Daß doch keiner widersteht'" (F–Fragmente, Bd. 1, 361).

Jacob Burckhardts (1818–1897) Diagnose klang ähnlich. Der von Fontane als Kunst- und Kulturhistoriker geschätzte Zeitbeobachter erkannte: „[...] man will nur zu etwas Großem gehören und verrät damit deutlich, daß die Macht das erste, die Kultur höchstens ein ganz sekundäres Ziel ist" (Burckhardt 1949, 131). Woraus zu folgern ist: Kunst- als Gunstkonkurrenz unterliegt den Mechanismen des Machtsystems, in dem „Maler *und* Staatsministerium" – die Konjunktion ist entscheidend – über das Schicksal der Verse bestimmen werden. Was bleibt, ist der Trost der Klassiker. „Eine Illusion ist wieder hin, aber was thut's? Die Ideale bleiben und vor allem das Ideal der Ideale das nach Schiller den prosaischen Namen ‚Beschäftigung' führt und sogar mit dem Zusatz ‚die nie ermattet'" (F–Fragmente, Bd. 1, 361). Aus Ministersicht stellen Wort- und Verskunst bestenfalls „allerliebste Nips des Daseins", eigentlich aber, und dies „voller Verachtung" gesagt, nichts als „Spielerei" dar " (F–Fragmente, Bd. 1, 361).

Zu bedauern ist, dass Fontane dieses verdeckt politische Kammerspiel nicht ausgeführt hat. Es trägt unübersehbare Lebensspuren, und seine sozialpsychologischen Implikationen sind derart subtil angedeutet, dass am Ende eine für die Wilhelminische Zeit ziemlich einzigartige „Gesellschaftsnovelle" (Hasubek 1993, 43–44) entstanden wäre. Einzigartig nicht zuletzt deshalb, weil sich das Thema „Kunst, gesellschaftliche Stellung und die ‚Macht der Machtsphäre"' im Konversationston dargeboten hätte; „verdeckt politisch", weil in die Konversation unvermittelt Bismarcks energisch

vorangetriebene Verstaatlichung der Eisenbahnen (Leyen 1914) hineinspielt und nicht sogleich klar ist, worum es dabei geht. Der Kanzler hatte in dem Verkehrsmittel, abgesehen von seiner volkswirtschaftlichen und militärischen Bedeutung, schon früh ein Werkzeug der nationalen Machtpolitik erkannt (Huber 1969, 1057–1068). Er erntete jedoch von den Mittelstaaten und besonders den Führern der Liberalen, Eduard Lasker (1829–1884) und dann vor allem Eugen Richter (1838–1906), heftigen Widerspruch (Richter 1878). Dem schloss sich der ‚Ministerfreund' wohl ähnlich leidenschaftlich an:

> Balthasar war dagegen und ereiferte sich. Der Minister lächelt: „Daß doch die besten Menschen sich in eine Opposition hineinreden und eine Neigung haben von Dingen zu reden, die jenseits ihrer Sphäre liegen. Du kümmerst Dich um Kunst [...] und häl[t]st doch eine Kammerrede, wie wenn Du mich oder Ihn [Bismarck] aus dem Sattel werfen wolltest. Aber es ist wunderbar, die Schönwissenschaftler sind immer an der Tête ... etc" (F–Fragmente, Bd. 1, 361).

Einmischung in staatliche Angelegenheiten ist nicht erwünscht, Opposition schon gar nicht, der Obrigkeitsstaat nimmt verbal Gestalt an. Der Künstler wird abgekanzelt und in *seine* „Sphäre" verwiesen, während der Minister aber nicht nur kräftig in diese hineingeredet, sondern auch in der „Kunstfrage" alles besser gewusst hat. Am Ende ist die Entfremdung vollkommen: „‚Unverändert der Deine' wiederholte der Minister [...]. ‚Einer wie der andre, sitzengeblieben, eitel und empfindlich. [...] Es [...] ist mir als hätt ich vor 100 Jahren auf dem Monde mit ihm gelebt. Wie sich doch alles verändert hat'" (F–Fragmente, Bd. 1, 362). Schriftsteller, Literaten – im Leben haben sie es zu nichts gebracht und bilden sich dennoch wer weiß was ein, und obwohl man es gut mit ihnen meint, spielen sie den Gekränkten. Außerdem neigen sie zu Impertinenz, wenn nicht zu Schlimmerem – Fernbleiben grenzt an Majestätsbeleidigung: „‚Und glaubst Du, daß er zu den Proben kommt? / Gewiß nicht. Es war ihm schon zuviel einen Prolog zu schreiben. Und doch haben beide Majestäten zugesagt. / Unbegreiflich'" (F–Fragmente, Bd. 1, 362). Auch das ein Nachgespräch, das zugleich das pointierte Ende der Novelle darstellt.

Dass Fontane es verstand, Kunst- und Gunstkonkurrenz jenseits brieflicher und Tagebuchäußerungen literarisch produktiv zu machen, dürfte in Umrissen deutlich geworden sein. Sie erhielten in dem Novellenentwurf einen greifbaren gesellschaftlich-politischen Rahmen, der ein helles Licht auf die Rangordnung der Künste und ihre Ad-hoc-Instrumentalisierung warf. Die Abwertung der Wortkunst erfolgte dabei nicht zuletzt durch Wortwahl. Die erstmals bei Johann Gottfried Herder (1744–1803) nachgewiesene Bezeichnung „Schönwissenschaftler" für Belletristen trägt eine solche Färbung: „[...] auch in Zeiten und Ständen, wo mans nicht vermuthet, siehet man jetzt Schönwissenschaftler und Schönkünstler, wie man sie gern entbehrte" (Herder 1821, 340). Die Nähe zur Sentenz des Ministers, „die Schönwissenschaftler sind immer an der Tête", ist nicht zu übersehen. Obwohl dort ihr Platz nicht ist, sind sie immer vorneweg mit dem Wort. Dass „Schönwissenschaftler" sich sogar zur „Frage der Staats-Eisenbahnen" (361) äußern, ist schon der stahlharten Tatsachen wegen lächerlich,

erst recht aber mit Blick auf „Ihn“; hatte „Bismarck [doch] die Handhabe gefunden, selbständig, nach eigenem Ermessen, ohne an die Mitwirkung von Amtsgenossen gebunden zu sein, ins Eisenbahnwesen einzugreifen und seine eigenen Gedanken und Pläne zur Geltung zu bringen“ (Leyen 1914, 130–131).

5 Aschenbrödels „Verstaatlichung“: Irrweg und Ausweg

Essayistisch bearbeitete Fontane das Thema ‚Kunst- und Gunstkonkurrenz‘ 1891 anonym in *Die gesellschaftliche Stellung des Schriftstellers* (Fontane 1891) und sondierte zugleich die Möglichkeiten einer Besserung. Zwanzig Jahre waren seit jenem Junitag vergangen, als die Stellung der Künste in Berlin sichtbar eine andere geworden war. „Am deutlichsten“, bemerkt Volker Ulrich in seiner Darstellung des Kaiserreichs, „zeigte sich die Tendenz in der bildenden Kunst“ (Ulrich 2001, 357). Und ein gutes Gespür für den sich abzeichnenden Wandel hatte schon der altpreußische Kriegsminister Albrecht von Roon (1803–1879) bewiesen, als er nicht einmal drei Wochen nach der Kaiserproklamation von dem „neu auf- aber noch nicht ausgebauten kaiserlichen Schauspielhause“ sprach, „in welchem Dekorationen, Bühne, Stichworte, Licht, Luft u.s.w. dem bisher Gewohnten und erträglich Befundenen widersprechen“ (Roon 1892, 545).

Die Folge dieses Neuaufbaus war wie angedeutet ein Umbau im Gefüge der Künste und ihres Ranges im gesellschaftlichen System des Kaiserreichs. Fontane nahm das als eklatante Asymmetrie in der Stellung des Schriftstellers gegenüber derjenigen von „*Maler* und *Bildhauer*“ (Fontane 1891, 818) wahr – zu Recht auch des Bildhauers, denn „[m]it der Reichsgründung brachen für Bildhauer goldene Zeiten an“ (Ulrich 2001, 358). Er sah nur *ein* Mittel, das zu ändern: „Verstaatlichung“, ironischerweise dasselbe Mittel, das Bismarck bei den in privater Hand befindlichen Eisenbahnen verfolgte. „Unser Aschenbrödeltum ist unzweifelhaft, ist eine Tatsache. Und Aenderung? Es giebt nur ein Mittel: Verstaatlichung, Aichung, aufgeklebter Zettel“ (Fontane 1891, 818). So abwegig war der Gedanke, von der „Macht des amtlichen Ansehens“ (Fontane 1891, 819) zu profitieren, auf den ersten Blick nicht. „Die Anschauung, daß nur Examen, Zeugnis, Approbation, Amt [...] kurzum alles das, wohinter der Staat steht, Wert und Bedeutung geben, beherrscht die Gemüter mehr denn je [...]“ (Fontane 1891, 819). Aber konnte das den Kunstverstand des Publikums und damit die Stellung dieser Kunst in der Gesellschaft heben? Fontanes Diagnose lautete: „Es liegt am meisten daran, daß man die Schriftstellerei als Kunst nicht gelten läßt [...]“, ja nicht einmal „als Kunst betrachtet“ (Fontane 1891, 818). Änderten „Examen, Zeugnis“ etwas daran?

Unabhängig von der Frage, ob eine „Verstaatlichung“ tatsächlich eine Besserung des Ansehens herbeiführen würde, sollte sich nach Fontanes Auffassung das „Schriftstellertum“ doch auf seinem gegenwärtigen Niveau bei „Fürsten und Ministern“ nicht

schlechter ausnehmen als die „Kollegenschaft aus der Sphäre der bildenden oder der ‚ton'angebenden Künste" (Fontane 1891, 819). Den Bezugsrahmen für die Stellung der Künste bildeten die Spitzen des Staates, vergleichbar der Figurenkonstellation in der Novelle („Lyriker, Feuilletonist und Novellist", „Maler": „Minister", „Majestäten"). Die Antwort auf das mangelnde gesellschaftliche Ansehen war jedoch eine andere, geradezu entgegengesetzte: Statt des Rückzugs auf die „Ideale" wurde hier der Inkorporierung in das staatliche System wegen der „Macht des amtlichen Ansehens" das Wort geredet. Aber auch das war nicht das *letzte* Wort. Würde nämlich die „Approbation" versagen, müsste eine größere Selbstachtung an ihre Stelle treten. Damit war das Problem des *gesellschaftlichen* Ansehens jedoch nicht gelöst. Das alles bewegte sich in Widersprüchen, ließ weniger gangbare Wege zur Lösung als vielmehr das Gewicht des Problems erkennen, das Fontane nach seinem 70. Geburtstag und nach *Cécile*, *Irrungen, Wirrungen* und *Unwiederbringlich* noch immer stark beschäftigte.

Vor diesem Hintergrund wäre es von einigem Gewinn, Friedrich Spielhagens (1829–1911) Replik *Die gesellschaftliche Stellung der Schriftsteller* (Spielhagen 1892) in derselben Zeitschrift und Thomas Manns von den Herausgebern mit einer ähnlichen Überschrift versehenen Essay [*Die gesellschaftliche Stellung des Schriftstellers in Deutschland*] von 1910 (Mann 2002) vergleichend heranzuziehen. Insbesondere zu Mann ergeben sich interessante Überschneidungen und Verschiebungen, was die unterschiedliche Stellung der Künste in Deutschland und Frankreich betrifft. „Einen Schriftsteller*stand* giebt es ja [...] bei uns eigentlich erst seit 30, 40 Jahren, oder nicht einmal so lange, und so ist es erklärlich, daß seine gesellschaftliche Stellung noch schwankt" (Mann 2002 [1910], 225). Schärfer akzentuierte Mann den Unterschied zu Frankreich in der Stellung der Literatur und der bildenden Künste:

> Es kommt aber hinzu, daß die Litteratur in Deutschland vielleicht niemals in dem Grade heimisch werden kann, wie etwa in Frankreich. Die deutsche Kunst ist die Musik, und auch die bildenden Künste erfreuen sich bei uns offizieller Achtung. Aber in Frankreich ist ohne Conkurrenz die Litteratur die Nationalkunst, auch in Zeiten des Tiefstandes, wo andere Künste ihr gewaltig überlegen sind, und Rostand z. B. [d. i. Edmond Rostand (1868–1918)] ist heute dort unbedingt populärer, als Rodin. (Mann 2002 [1910], 225)

Im Vergleich mit den „Malern und Bildhauern" drängte sich dagegen Fontane „die Frage auf, stehen unsre besten [Schriftsteller] wirklich tiefer, als die besten im Bereich unserer Schwesterkünste. Die Verständigen unter ihnen werden es selbst nicht behaupten wollen. Trotzdem sind wir das mißachtete Stiefkind" (Fontane 1891, 818). Was Fontane nicht recht in den Blick kam: Die hohe Akzeptanz der bildenden Künste und das entsprechende Ansehen der Künstler hatten weniger mit Fragen der ästhetischen Qualität und des künstlerischen Könnens als mit der Eignung dieser Künste für Repräsentation, Legitimation und Herrschaftsbedürfnisse zu tun, mit ihrer gerade in Berlin überall sichtbaren medialen Funktion im öffentlichen oder halböffentlichen Raum des neuen „kaiserlichen Schauspielhause[s]". Das galt zumal für die auf eine perfekte Wirklichkeitswiedergabe zielenden Bilder Werners, den Harry Graf Kessler

(1868–1937) später als den Maler bezeichnete, „der Deutschlands Heldenthaten mit Schuhwichse rekonstruirt“ (Kessler 2004, 478).

Zuletzt war aber auch Werner ein Getriebener, getrieben von der Konkurrenz eines anderen Mediums, der Fotografie. Sie war dazu geeignet, der Malerei ihren Platz in der von Werner bevorzugten Abschilderung historischer Ereignisse streitig zu machen. Er antwortete darauf mit einer Art malerisch überhöhtem ‚Fotorealismus‘, indem er gegen die bloße Wiedergabe die Gruppen unterschiedlich gewichtete, Einzelne heraushob und eine im Wortsinn ‚glänzende‘ Lichtregie betrieb. Der ‚Spiegelsaal‘ von Versailles bot dazu ebenso Gelegenheit wie die ‚unter freiem Himmel‘ stattfindende *Enthüllung des Richard-Wagner-Denkmals im Tiergarten*. War dies eine Reaktionsform auf ein konkurriendes Medium, so scheint das bei Fontane in anderer Weise auch der Fall gewesen sein. Der „Bilderfex“ (Wegmann 2019) umarmte die Bilderwelt und verleibte sie seinen Texten ein. Entstehung, Eigenart und Wirkungsweise dieses *Musée imaginaire* ist vor einiger Zeit nachgegangen worden (Fischer 2016).

Das gilt ebenso für den *Paragone* (*Paragone delle Arti*), den aus Renaissance und Frühbarock herkommenden „Wettstreit der Künste“, der auf einer etwas anderen Ebene als die gesellschaftliche „Kunst- und Gunstkonkurrenz“ spielt. Denn bei diesem Wettstreit geht es um die Frage, welche Kunstgattung aus *ästhetischer* Sicht und wegen des erforderlichen *künstlerischen Könnens* den ersten Rang, den Primat vor den anderen Künsten beanspruchen kann. Wie ein solcher Wettstreit als künstlerischer Wettstreit mit den verschiedenen Ausdrucks- und Wirkungsmöglichkeiten von Dichtung und Malerei beziehungsweise Zeichnung durchgefochten werden kann, wurde an *Wechselspiele[n] zwischen Bild und Text* bei Fontane und Menzel gezeigt (Fischer 2017; vgl. Köstler 2017).

Es ließe sich nun weiter fragen, ob ein solcher Wettstreit nicht auch in manchen „Landschaftsbildern“ der *Wanderungen* wirksam ist (Fischer 2014 [1995], 17–45). Denn das Ergebnis ist, dass die gut beschriebenen die ‚gemalten‘ Landschaften mehr und mehr entbehrlich machen, besonders wenn die *imaginatio* die *imago* übertrifft. Für die Romane ist schließlich ein dynamisches Moment, eine doppelte und oft gekoppelte Bewegung, festzuhalten: Bilder, auch Landschaftsbilder, treten aus dem Erzähl- und Redefluss heraus, um wieder in ihm zu versinken; davon sind die Personen oft in einer Weise bewegt, „daß sie von der Eigenmacht des ‚Bildes‘ regelrecht ‚hingenommen‘ werden“ (Fischer 2001, 117). Von der Wirkmacht der Bilder ist selten eindringlicher erzählt worden.

6 Schluss

„Ich habe mein Leben unter Malern verbracht“, schrieb Fontane 1895 an Maximilian Harden, „[...] und ich darf sagen, daß ich eine große Bilderkenntniß habe“ (HFA,IV, Bd. 4, 511). Seit der Berliner Ausstellung *Fontane und die bildende Kunst* ist diese

Schwesterkunst-Beziehung Schritt für Schritt erforscht worden. Die andere Seite, die „Kunst- und Gunstkonkurrenz", tritt dahinter zurück, obwohl sie Fontane bis in die Kur verfolgte. An den Sohn Friedrich schrieb er im Juni 1890 aus Bad Kissingen:

> In das hiesige „Berühmtheitenbuch" habe ich mich vor ein paar Tagen einschreiben müssen, erst Menzel mit einem Bild, dann ich mit einem Vers auf Kissingen. Das Menzelbild taxiere ich auf wenigstens 500 Mk., meinen Vers auf 50 Pf.; das kennzeichnet die Stellung der Künste untereinander; die Reimerei, auch die gute, ist immer Aschenbrödel. Nun, es geht auch so. (HFA,IV, Bd. 4, 51)

Sister Arts (Möller 2001)? Competing Arts! Vielleicht versteht man jetzt besser, warum Fontane an einem gewissen Erregungspunkt den „totalen Maler-Kladderadatsch" herbeiwünschte. Andererseits ging es ‚auch so'. Es ging sogar recht gut so, wenn Kunst- und Gunstkonkurrenz einmal ins Produktive gewendet wurden, wie das bei dem kleinen Novellenentwurf der Fall war. Und es ging noch besser, wenn Herausforderungen und Impulse der anderen Kunst in die eigene übernommen wurden. Denn so wurde eine Bandbreite von ästhetischen Mitteln und Möglichkeiten für die eigene Kunst entdeckt, die anders nicht zu haben war. Für Fontanes Werk war das letztlich ein Glück, auch wenn er selbst mit dieser Konkurrenz nicht glücklich war.

Literatur

[Anonym]: [Rezension] [ohne Autor] Ost=Havelland oder die Landschaft um Spandau, Potsdam, Brandenburg. (Berlin. W. Hertz. 1872.). In: Wochenblatt der Johanniter-Ordens-Balley Brandenburg 13. Jg. (1872), H. 47, S. 286.

[Anonym]: Berlin und die Berliner. Leute. Dinge. Sitten. Winke. Karlsruhe (Baden): J. Bielefeld 1905.

Aus der Au, Carmen: Theodor Fontane als Kunstkritiker. Berlin, Boston: De Gruyter 2017.

Bartmann, Dominik: Anton von Werner. Zur Kunst und Kunstpolitik im Deutschen Kaiserreich. Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft (DVK) 1985.

Baudelaire, Charles: Salon de 1859. Texte de la ‚Revue française' etabli avec un relevé de variantes, un commentaire et une étude sur Baudelaire critique de l'art contemporain par Wolfgang Drost avec la collaboration de Ulrike Riechers. Paris: Editions Honoré Champion 2006.

Becker, Frank: Bilder von Krieg und Nation. Die Einigungskriege in der bürgerlichen Öffentlichkeit Deutschlands 1864–1913. München: Oldenbourg 2001.

Burckhardt, Jacob: Weltgeschichtliche Betrachtungen. Pfullingen: Neske 1949.

Fischer, Hubertus (Hrsg.): „... so ziemlich meine schlechteste Lebenszeit". Unveröffentlichte Briefe von und an Theodor Fontane aus der Akademiezeit. In: FBl. 63 (1997), S. 26–47.

Fischer, Hubertus: „Gemmenkopf" und „Nebelbild". Wie Fontane mit Bildern erzählt. In: Tim Mehigan, Gerhard Sauder (Hrsg.): Roman und Ästhetik im 19. Jahrhundert. Festschrift für Christian Grawe zum 65. Geburtstag. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2001, S. 109–137.

Fischer, Hubertus: Ein „etablierte[r] deutsche[r] Schriftsteller"? Fontane in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts [1999]. In: Ders.: Märkisches und Berlinisches. Studien zu Theodor Fontane. Berlin: Stapp 2014, S. 292–332.

Fischer, Hubertus: „Märkische Bilder“. Ein Versuch über die „Wanderungen durch die Mark Brandenburg“, ihre Bilder und ihre Bildlichkeit [1995]. In: Ders.: Märkisches und Berlinisches. Studien zu Theodor Fontane. Berlin: Stapp 2014, S. 17–57.
Fischer, Hubertus: Musée imaginaire. Fontanes Gemäldegalerie. In: Studia Germanica Posnaniensia 37 (2016), S. 109–120.
Fischer, Hubertus: Menzel – Fontane: Wechselspiele in Bild und Text. In: Arne Krause, Gesa Lehmann, Winfried Thielmann, Caroline Trautmann (Hrsg.): Form und Funktion. Festschrift für Angelika Redder zum 65. Geburtstag. Tübingen: Stauffenburg 2017, S. 317–334.
[Fontane, Theodor]: Die gesellschaftliche Stellung des Schriftstellers. In: Das Magazin für Litteratur 60 (1891), H. 52, S. 818–819.
F.[ritsch, Karl Otto Emil]: Das Schinkelfest des Architektenvereins zu Berlin am 13. März 1874. In: Deutsche Bauzeitung. Organ des Verbandes deutscher Architekten- und Ingenieurvereine VIII (1874), H. 23, S. 91–94.
Gedenk-Blatt an den Einzug der siegreichen deutschen Armee in Berlin am 16. Juni 1871. Zu beziehen durch Fernbach’s Selbstverlag. Berlin: Hausvogtei-Platz Nr. 8.
Geist, Johann Friedrich: Die Kaisergalerie. Biographie der Berliner Passage. München, New York: Prestel 1997.
Hasubek, Peter: Der junge Heinrich Mann und Theodor Fontane. Zu den Anfängen der Gesellschaftsnovelle bei Heinrich Mann. In: FBl. 56 (1993), S. 33–47.
Herder, Johann Gottfried: Welchen Einfluß haben die schönen auf die höhern Wissenschaften? In: Ders.: Sämmtliche Werke. Zur schönen Literatur und Kunst. Neunter Theil. Carlsruhe: Büreau der deutschen Classiker 1821, S. 339–360.
Huber, Ernst Rudolf: Deutsche Verfassungsgeschichte seit 1789. Bd. IV. Struktur und Krisen des Kaiserreichs. Stuttgart u. a.: Kohlhammer 1969.
Kessler, Harry Graf: Das Tagebuch (1880–1937). Hrsg. von Ronald S. Kamzelak und Ulrich Ott. Bd. 3: 1897–1905. Stuttgart: Klett-Cotta 2004.
Köstler, Andreas: Fontane und Menzel – Rivalen der Realität. In: Ostprignitz-Ruppin. Jahrbuch 2017 (2017), S. 18–35.
Leyen, Alfred von der: Die Eisenbahnpolitik des Fürsten Bismarck. Berlin: Springer 1914.
[Linda]– u., [Paul]: [Rezension] Prachtwerke für den Weihnachtstisch [darunter: Die Siegesstrasse in Berlin beim Einzuge des Kaisers Wilhelm mit den deutschen Truppen am 16. Juni 1871. Unter Betheiligung der Kommission für die Ausführung der Siegesstraße hrsg. von Dr. Karl Eggers […]. Berlin: Rudolf Hoffmann 1871]. In: Die Gegenwart. Wochenschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben IV (1873), H. 50, S. 386.
Mann, Thomas: [Die gesellschaftliche Stellung des Schriftstellers in Deutschland. 1910]. In: Ders.: Essays I: 1893–1914. Hrsg. von Heinrich Detering, unter Mitarbeit von Stephan Stachorski. GKFA, Bd. 14, 1. Frankfurt a.M.: S. Fischer 2002, S. 225–230.
Möller, Joachim (Hrsg.): Sister Arts. Englische Literatur im Grenzland der Kunstgebiete. Marburg: Jonas 2001.
Plett, Bettina: Tintensklaven und Kronenorden. Diagnose, Travestie und Kritik in Fontanes „Dichtergedichten“. In: FBl. 52 (1991), S. 15–29.
Pütz, Peter (Hrsg.): Erforschung der deutschen Aufklärung. Königstein i.Ts.: Athenäum u. a. 1980.
Richter, Eugen: Die falsche Eisenbahnpolitik des Fürsten Bismarck, dargelegt von Eugen Richter vor dem Preußischen Abgeordnetenhaus in drei Reden am 26. April 1876, 12. und 13. Dezember 1877 nebst Einleitung und Anmerkungen dazu. Berlin: Barthel 1878.
Roon, Albrecht von: An Moritz von Blanckenburg, Versailles, 6. Februar 1871. In: Denkwürdigkeiten aus dem Leben des General-Feldmarschalls Kriegsministers Grafen von Roon. Sammlung von Briefen, Schriftstücken und Erinnerungen. 2. Aufl. 2. Bd. Breslau: Trewendt 1892, S. 545.

Spielhagen, Friedrich: Die gesellschaftliche Stellung der Schriftsteller. In: Das Magazin für Litteratur 61 (1892), H. 2, S. 17–19.
[Stinde, Julius]: Berliner Kunstkritik mit Randglossen von Quidam. Berlin: Freund & Jeckel 1884.
Ulrich, Volker: Die nervöse Großmacht 1871–1918. Aufstieg und Untergang des deutschen Kaiserreichs. 4. Aufl. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch 2001.
Wegmann, Christoph: Der Bilderfex. Im imaginären Museum Theodor Fontanes. Hrsg. vom Theodor-Fontane-Archiv. Mit einem Vorwort von Peer Trilcke. Berlin: Quintus 2019.
Wruck, Peter: Theodor Fontane in der Rolle des vaterländischen Schriftstellers. Bemerkungen zum schriftstellerischen Sozialverhalten. In: Theodor Fontane im literarischen Leben seiner Zeit. Beiträge zur Fontane-Konferenz vom 17. bis 20. Juni 1986 in Potsdam. Berlin: Deutsche Staatsbibliothek 1987, S. 1–39.
Zola, Émile: Die Salons von 1866–1896. Schriften zur Kunst. Mit einem Vorwort von Till Neu. Aus dem Französischen von Uli Aumüller. 2. Aufl. Weinheim: Beltz, Athenäum 1994.

Abbildungen

Abb. 1
Bezeichnung: Die Einzugsfeier in Berlin am 16. Juni 1871. Die Sedan-Trophäe am Potsdamer Tor (zeitgenössischer Holzstich)
Quelle: Privatbesitz
Rechte: Privat

Abb. 2
Bezeichnung: Anton von Werner: Kampf und Sieg (zeitgenössische Fotografie)
Quelle: Die Siegesstrasse in Berlin beim Einzuge des Kaisers Wilhelm mit den Deutschen Truppen am 16. Juni 1871. Hrsg. von Karl Eggers. Berlin: Verlag von Rud. Hoffmann 1873, Blatt 8
Rechte: Gemeinfrei

Sabina Becker

Der „photographische Apparat in Aug und Seele"

Theodor Fontane und die Daguerreotypie

1 Realismus und Fotografie

Der Realismus des 19. Jahrhunderts hat als eine über mehrere Jahrzehnte wirkende Strömung weder zu kulturhistorischen und sozialgeschichtlichen Prozessen wie Urbanisierung, Technisierung und Industrialisierung noch zu medientechnischen Entwicklungen offen Stellung bezogen. Mitunter scheint es, als habe sich über die gesamte Bewegung der Schleier der Verklärung gelegt; die literarische Welt des deutschsprachigen Realismus wirkt wie konserviert und gereinigt, um mit den zentralen Vorstellungen und Begriffen der realistischen Ästhetik zu argumentieren – gereinigt von den oben genannten Phänomenen, einschließlich sozialer Frage und vierter Stand, die sich mit der zunehmenden Industrialisierung der Lebenswelt und Gesellschaft, der Arbeitswelt und der Kultursphäre einstellten. Die Entstehung des Naturalismus als paralleler Strömung zum ‚poetischen' Realismus bzw. als ein ‚alternativer Realismus' der 1880er und 1890er Jahre dürfte kein Zufall sein, ebenso wenig die – in anderen europäischen Literaturen dieser Epoche kaum präsente – Differenzierung zwischen Realismus und Naturalismus als zwei Spielarten einer realistischen Kunst. Dieser Befund gilt im Großen und Ganzen auch für Theodor Fontane, unabhängig davon, dass er mit Blick auf seinen Entschluss, Gesellschaftsgeschichte nicht zuletzt als Geschlechtergeschichte zu fassen, einer der modernsten deutschsprachigen Autoren am Ende des Jahrhunderts sein dürfte: Seine emanzipatorischen und kritischen Reflexionen dazu, was Frauen sein sollen und was sie in der männerfixierten Welt des wilhelminischen Kaiserreichs sein dürfen, sind in seiner Generation geradezu singulär. Zugleich ist er einer der kompromisslosen Vertreter eines ‚konsequenten Realismus', der strikt zwischen Kunst und Wirklichkeit, Ästhetik und Empirie unterscheidet, zumindest in Bezug auf fiktionale Texte – mit Blick auf seine *Wanderungen* ist dieser Befund selbstverständlich zu variieren, wenn auch nicht ganz zu vernachlässigen.[1]

Dieses spezifische Verständnis von Realismus dürfte der Grund für die verhaltene Reaktion auf jene technische Erfindung im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts sein, die die Gesellschaft, Kultur und Kunst in der Folge bis weit in die Moderne nach 1900 hinein nicht unverändert ließ, auch die Malerei nicht: auf die 1839 erfundene Daguer-

1 Die folgenden Überlegungen bilanzieren die Ergebnisse meiner Studie *Literatur im Jahrhundert des Auges. Realismus und Fotografie im bürgerlichen Zeitalter* (Becker 2010) mit Blick auf Theodor Fontane.

https://doi.org/10.1515/9783110733235-029

reotypie, die zwar Jahrzehnte brauchte, um als Kunst wahrgenommen zu werden, aber gleichwohl von Beginn an die traditionellen Künste zu irritieren vermochte. Die Ambivalenz in der Haltung der Realisten dem neuen Medium gegenüber ist offensichtlich, besonders im Falle Fontanes. Er hat sich oft und gerne ablichten lassen, in den 1840er Jahren von Daguerreotypen, später von Fotografen. Hierin verhielt er sich wie fast alle Realisten: Diese ließen sich in nahezu allen Lebensphasen fotografieren, man dokumentierte quasi das eigene Leben in Bildern. Von Fontane existieren weitaus mehr Fotografien als Gemälde, vor allem in Helmuth Nürnbergers Band *Fontanes Welt* sind sie eindrucksvoll zusammengetragen (Nürnberger 1997).[2] Durchaus in Einklang mit der in diesen Jahren üblichen Praxis entstanden Gemäldeporträts von ihm zudem nicht selten augenscheinlich nach Fotografien, oder Fontane ließ Gemäldeporträts von sich erstellen, für die Fotografien die Vorlage lieferten.

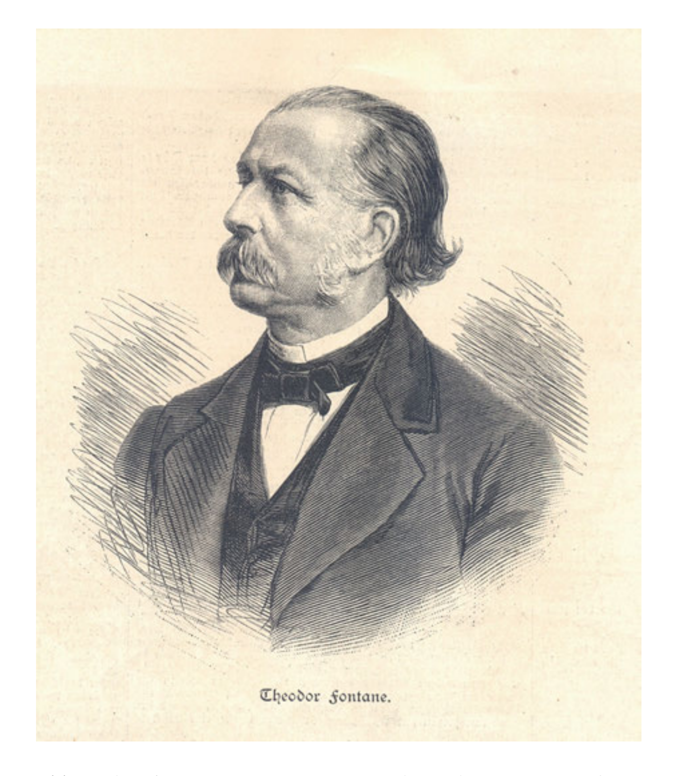


Abb. 1: Theodor Fontane, Anonymer Stich, nach einer Fotografie (1889).

2 Vgl. auch *Fontane. Dichtung und Wirklichkeit* 1981.



Abb. 2: Theodor Fontane, Heliogravure, nach einer Fotografie von Loescher und Petsch, Berlin (1879).



Abb. 3: Theodor Fontane, Heliogravure, nach einer Fotografie von E. Bieber (1898).



Abb. 4: Theodor Fontane, Gemälde von Carl Breitbach (1883).

2 Fotografie in Fontanes Romanen

Dieser ausführlichen fotografischen Dokumentation der eigenen Person und des eigenen Lebens korrespondiert die literarisch-inhaltliche Reflexion des fotografischen Mediums in Fontanes Werken. Denn zwar hatte man in den Jahren nach der Erfindung der Daguerreotypie durch Louis Mandé Daguerre, der Arbeiten des 1833 verstorbenen Joseph-Nicéphore Niépce weiterführte, noch die Möglichkeit, diese als Technik abzutun und als solche aus dem Bereich der Kunst auszuschließen. Doch zum einen rückte die Debatte um die Fotografie als Kunst zügig in den Fokus der Kunst- und Kulturblätter (vgl. Krauss 2000), auch entstanden früh eigene Fotozeitschriften, wie die 1864 gegründeten *Photographischen Mitteilungen*, die den Anspruch auf den künstlerischen Status bekräftigten. Und zum anderen ist auf das Problem hinzuweisen, das einer realistischen Kunst mit diesem hyperrealistischen Medium erwuchs oder gerade für den Realismus von Beginn an bestand: Der Nimbus des fotografischen Bildes, dem die Aura des ‚So ist es gewesen' („*Ça-a-été*") (Barthes 1995, 1163) immanent ist, ließ sich nur schwer überbieten, ungeachtet der Tatsache, dass Literatur anderen ästhetischen und narrativen Prinzipien folgte als die fotografische Aufnahme und ferner über spezifische Mittel der literarischen Beschreibung verfügte. Nicht zuletzt mit Blick auf das begeisterte Staunen der Zeitgenossen, als die ersten Daguerreotypien in der Öffentlichkeit gezeigt wurden und dann später auch Papierfotografien im größeren Stil im Umlauf waren, ist hierbei weniger von einer ‚wechselseitigen Erhellung' der Künste als von einer nachhaltigen Konkurrenzsituation auszugehen. Entsprechend war die Lage komplexer, als sie sich im ersten Moment darstellt: Denn zwar kam dem fotografischen Medium in der Literatur des Realismus insgesamt wie auch in Fontanes Werken keine zentrale Bedeutung zu; in Briefen und sonstigen Lebensäußerungen aber bekundete er rege Anteilnahme an der Fotografie als Aufnahmetechnik, als biografischem Dokumentationsmedium und nicht zuletzt als auktorialer Repräsentationskunst. Zwar war Fontane einer der wenigen Autoren, die ihre Kindheit und Jugend in autobiografischer Form verarbeiteten, etwa in *Meine Kinderjahre* (1894) und in *Von Zwanzig bis Dreißig* (1898), doch eine vollständige Autobiografie legte auch er nicht vor; die fotografische Dokumentation des eigenen Lebens und der eigenen Person hingegen verfolgte er lebenslang: Wie Adalbert Stifter, Theodor Storm oder Gottfried Keller ließ sich Fontane in regelmäßigen Abständen ablichten.

Dieser Stellenwert des neuen Mediums in Fontanes Leben spiegelt sich in der subtilen Bedeutung der Fotografie in seinen Romanen. Wie in der realistischen Prosa insgesamt gibt es auch in seinen Werken eine Fülle von erzählten Situationen, in denen junge Männer die Fotografien der Geliebten bei sich tragen (in wenigen Fällen auch umgekehrt), das Medaillon mit dem Miniaturporträt ist abgelöst durch das Fotoporträt. In *Effi Briest* versucht Innstetten sich nach der Entdeckung des Ehebruchs seiner Frau durch das Ansehen von sogenannten Diaphanbildern, von auf mattiertem Glas kopierten Fotografien, abzulenken, betreibt darüber aber zugleich eine Spurensuche, womit indirekt eine wesentliche Eigenschaft der Fotografie dieser Jahrzehnte zitiert

wird: „In dem grünen Schirm befanden sich halb durchsichtige Ovale mit Photographieen, allerlei Bildnisse seiner Frau [...]. Innstetten drehte den Schirm langsam von links nach rechts und musterte jedes einzelne Bildnis“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 15, 274). In *Frau Jenny Treibel* gibt die Titelfigur ihren Vorbehalten gegenüber der Fotografie Ausdruck: „Photographien geben doch nur ein sehr ungenügendes Bild [...]“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 14, 178), heißt es dort; ein Urteil, das in *Mathilde Möhring* durch den Erzähler bekräftigt wird: „[...] sie hatte wirklich ein Gemmengesicht und auf ihre Photographie hin, hätte sich jeder in sie verlieben können, aber mit dem edlen Profil schloß auch ab [...]“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 20, 8, vgl. 19). Die Protagonistin indes fordert ihren künftigen Mann auf: „Du mußt mir eine Photographie von Deinem Vater schenken; den seh ich mir dann an, so vorbildlich“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 20, 23). Im *Stechlin* betont der alte Dubslav Stechlin, dass „[a]ndere“ sich „Photographien [schenken]“, er selbst aber lehnt dies ab: „Aber die Geschichte will ich Ihnen doch als Andenken mitgeben. Andre schenken sich Photographien, was ich, selbst wenn es hübsche Menschen sind [...] immer greulich finde“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 48). Vom Adel übernahmen bürgerliche Kreise sodann nicht nur die Sitte, sich porträtieren zu lassen, sondern es wurde auch üblich, sich mit kleinen, persönlichen Bildnissen zu beschenken. Bereits in Fontanes erstem Roman *L'Adultera* aus dem Jahr 1882 wiederum lässt sich der weltgewandte Ebenezer Rubehn bei van der Straatens mit einer „Carte-de-visite“ anmelden, was nicht gerade auf die Zustimmung seiner späteren Frau Melanie stößt:

> Und hierbei versuchte Van der Straaten aus einem kleinen gelben Couvert, das er schon bereit hielt, eine Visitenkarten-Photographie herauszunehmen. Aber Melanie litt es nicht und sagte nur in immer wachsender Heiterkeit: „Sagtest Du nicht New-York? Sagtest Du nicht London? Ich war auf einen Gentleman gefaßt, auf einen Mann von Welt, und nun schickt er sein Bildniß, als ob es sich um ein Rendezvous handelte. Krugs Garten, mit einer Verlobung im Hintergrund.“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 4, 20)

3 Künstlerischer Blick versus fotografischer Apparat

Diesem offenen Umgang mit der Fotografie im Alltagsleben, den also nicht nur Fontane selbst praktizierte, sondern auch seine Romanfiguren pflegen, kontrastiert nun aber die mitunter schroffe Zurückweisung des neuen Mediums in seinen poetologischen Überlegungen. Insofern fallen ungeachtet von Fontanes Zurückhaltung und Skepsis gegenüber der Fotografie seine ambivalente Haltung und seine keineswegs konsequente Reaktion auf das neue Medium auf. Nicht zuletzt seine ästhetischen Argumentationen können deutlich machen, dass die Fotografie eine semantisch wie terminologisch wichtige Rolle bei der Profilierung seiner zentralen Maximen einer realistischen Ästhetik spielte. Während Fontane in *Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848* aus dem Jahr 1853 – ein Manifest aus der Frühzeit des Realismus (aber auch

der Daguerreotypie) – die Fotografie mit keinem Wort erwähnte, war diese seit der Kritik an Gustav Freytags *Soll und Haben* aus dem Jahre 1855 Bestandteil seiner Literaturkritiken. Stets ging es um den Entwurf eines nicht-fotografischen Realismus, wobei Fontane bereits im *Poesie*-Aufsatz Anfang der 1850er Jahre auf die Prämissen des neuen Mediums indirekt Bezug nahm, wenn er die optisch-visuelle Ausrichtung der Fotografie anspricht. Dem fotografischen Auge wird das künstlerische „Auge des Geweihten" (NFA, Bd. 21/1, 12) entgegengesetzt, des Weiteren betonte er die gleichwertigen optischen Qualitäten der Schriftsteller. Neben dieser griffigen Redewendung ist der Vergleich der Fotografie mit einem „todte[n] Apparat" (FMF, 467) eines der prominentesten Urteile Fontanes, über das er gleich zwei Stereotype der damaligen Debatte integrierte: Die Fotografie wurde als Technik, nicht als Kunst bewertet (vgl. Kemp 1980). Zudem fehle ihr, so eine häufig vorgetragene Kritik, alles Leben bzw. Seelenhaft-Authentische – ein Vorwurf, den Fontane im Übrigen auch dem Naturalismus gegenüber erhob. Das ist unter anderem seiner Kritik am norwegischen Autor Alexander Kielland ablesbar, den er mit dem Hinweis ablehnte, dieser liefere „Reportertum", nicht aber künstlerische „Komposition"; er sprach damit zugleich die fotografische Technik der unverbundenen Reihung an, die Unfähigkeit des fotografischen Bildes zur Synthese und die daraus resultierende Seelenlosigkeit: „Er hat das Reportertum, aber statt der Komposition hat er die Kompositionsschablone, und von der schönen Seele hat er nichts." Und Fontane kommt dann zu dem Schluss: „Er hat etwas von einem Psychologen, aber durchaus nicht von einem Charakteristiker. Warum nicht? Weil er nur das einzelne sieht, nicht die Totalität. So werden die Dinge bloß nebeneinandergestellt, oft sehr widerspruchsvoll, und das einheitliche oder Einheit schaffende Band fehlt" (NFA, Bd. 21/1, 473, 474–475).

Entsprechend könne die naturalistische Beschreibungskunst Kiellands keine belebte Wirklichkeit, die „doch mit dem Seelischen zusammenhängt" (FMF, 467), angemessen festhalten. Demgegenüber reklamierte Fontane nun für die realistische Literatur eine solche Integration des Seelischen, wobei allerdings in seinen Überlegungen die dem fotografischen Verfahren analoge Terminologie erstaunt: Es scheine ihm fast so,

> daß alle hervorragenden Künstler die oft ans Wunderbare grenzende Gabe besitzen, das allerflüchtigst Wahrgenommene auf viele Jahre hin, um nicht zu sagen *für immer*, in ihrer Vorstellung zu bewahren. Das Geschaute fällt wie ein Lichtbild in ihre Seele und fixiert sich daselbst. (GBA–Wanderungen, Bd. 1, 108, FN)

heißt es in Fontanes *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*, womit er dann auch die Sensibilität und mnemotechnischen Fähigkeiten des Schriftstellers hervorhebt, Eigenschaften, die diesen in die Nähe der Camera obscura, aber auch der Fotografie rückten. Ohnehin ist an Fontanes Bemerkung zum einen die Nähe zur fotografischen Begrifflichkeit und Technik, zum anderen die Betonung der optisch-visuellen Bedingungen von Literatur bzw. des literarischen Schreibens interessant: Fontane redete vom Auge, von Schauen, von Bildern und schließlich auch von Licht, von der Grund-

substanz der fotografischen Kunst, „[a]lles komm[e]“, so heißt es in einem Brief an Martha Fontane vom 12. Juli 1888, „auf die Beleuchtung an“ (FMF, 325). Auch sein literarisches Schreiben erklärte er in Verbindung mit der Lichtmetapher, seiner Frau Emilie Fontane gegenüber bekannte er: „Meine ganze Produktion ist Psychographie und Kritik, Dunkelschöpfung im Lichte zurechtgerückt“ (GBA–FEF, Bd. 3, 382). Zwar verwies er ausdrücklich darauf, dass nur das „lebendige Auge“ die Fähigkeit habe, das Gesehene zu strukturieren, die „tote“ Kamera indes nicht – das Phänomen, dass hinter der Kamera das Auge des Fotografen und vor dem Bild das des Betrachters wirkt, wurde zu diesem Zeitpunkt nicht thematisiert; dennoch ist Fontanes Äußerung die Applikation fotografischer Termini wie auch ein Bekenntnis zur Relevanz optischer Qualitäten der literarischen Beschreibung immanent.

Und zwar ungeachtet der Tatsache, dass in diesen Jahren mit dem Verdikt des ‚Toten‘ und Nicht-Lebendigen ein weiterer Vorwurf verbunden war: Eine ästhetische Maxime des Realismus war die Aussparung der unangenehmen oder abstoßenden Dinge aus der Sphäre der Kunst, die Welt wurde von den hässlichen Seiten befreit, der Autor ‚reinigte‘ sie (vgl. von Kirchmann 1868, 269). Armut und Elend, auch die in der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts allenthalben präsente soziale Frage, überhaupt die Negativerscheinungen einer industrialisierten Lebenswelt schloss man aus; ferner Themenbereiche wie Wahnsinn, Krankheit und Tod, die, wie es bei Fontane heißt, „Nachtseite der menschlichen Natur“ (NFA, Bd. 21/1, 167). Diese mit den Strategien der Verklärung und einer auf Verklärung zielenden Mimesis einhergehende Negation des Hässlichen und Unbürgerlichen, des Nackten und Platten, wie sie Fontane programmatisch in *Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848* skizziert, war kaum in Einklang zu bringen mit der fotografischen Tendenz zu „unnachahmlicher Treue“ (Humboldt 1839) – so lautete Alexander von Humboldts frühe Charakterisierung der Daguerreotypie im Jahr ihrer Erfindung –, aber auch nicht mit der Spezifik des fotografischen Verfahrens. Die angesprochenen Differenzen zwischen traditioneller Literatur und neuer Fotografie nahmen mithin ihren Ausgangspunkt in der Forderung der Realisten nach „Läuterung“ und „poetisch[er] Verklärung“, wie es bei Fontane heißt (NFA, Bd. 21/1, 12 u. 8); auf der erkenntnistheoretischen, aber auch auf der poetologischen Ebene sollte damit der Unterschied zur naturwissenschaftlichen Realitätsaneignung angezeigt werden – und hierunter beabsichtigte man die fotografische Aneignung der Welt auf jeden Fall zu fassen. Den Realismus wollte Fontane keineswegs mit dem „nackte[n] Wiedergeben alltäglichen Lebens“ oder dem bloßen Abbilden einer „nackten“ Wirklichkeit mit all ihren hässlichen Erscheinungen gleichgesetzt wissen. Vielmehr erkannte er die Aufgabe von Kunst im Prozess der „Läuterung“ (NFA, Bd. 21/1, 12), eine Funktionszuschreibung, die er einer fotografischen Reproduktionstechnik keineswegs zugestand. Seinem Verständnis zufolge bedeutete Realismus nicht Nachahmung, sondern „*künstlerische Wiedergabe*“, wie Fontane anlässlich seiner Äußerungen zu Émile Zolas Aufsatz *Realismus oder Naturalismus* aus dem Jahr 1883 befand, wobei er über das Bild vom „Abschreiben[ ] des Lebens“ – das mit William Henry Fox Talbots Schrift *The Pencil of nature* zu korrespondieren scheint – ebenso wie mit den

Begriffen Echtheit und Wahrheit abermals auf die Fotografie Bezug nahm: „Dies ist alles mögliche Gute“, heißt es dort,

> nur nicht Realismus. Er gibt gelegentlich Häßlichkeiten, aber diese Häßlichkeiten sind nicht Realismus. Realismus ist die *künstlerische Wiedergabe* (nicht das bloße Abschreiben) des Lebens. Also Echtheit, Wahrheit. Diese großen Tugenden vermiß ich im höchsten Maße. (NFA, Bd. 21/2, 344)

Über die positivistisch nachgewiesene und angeeignete Realität glaubte Fontane „Wahrheit“ kaum mitteilbar – anders als der Miterfinder der Fotografie Talbot, der 1844 mit seiner Schrift eine erste Beschreibung der Fotografie als Kunst vorlegte und dort von der „stummen Zeugenaussage des Bildes“ (Talbot 1981 [1844], 62) sprach. Fontane zufolge sollte Literatur bekanntlich keine Kopie der Wirklichkeit sein, vielmehr habe ihr eine ästhetische Aneignung derselben durch eine Künstlerinstanz vorauszugehen. Nicht Mimesis, sondern die poetische Transformation des Realen, nicht Wiedergabe, sondern künstlerisch veredelte Widerspiegelung von Realität war die programmatische Leitlinie der realistischen Ästhetik, über die man die Authentizität des Kunstwerks zu sichern gedachte. Gerade diese subjektive und künstlerische Authentizität vermisste Fontane indes an der Fotografie – ein Urteil, das mit Blick auf die seit den 1860er Jahren sich ergebenden Möglichkeiten der Subjektivierung und Ästhetisierung der fotografischen Sicht wie auch auf den hohen künstlerischen Wert des Authentizitätspostulats der Fotografie so wohl kaum zutreffen dürfte. Walter Benjamin jedenfalls hat in seiner *Kleinen Geschichte der Photographie* von 1931 von der ‚Aura‘ auch des fotografischen Bildes gesprochen und darauf hingewiesen, dass „die exakteste Technik […] ihren Hervorbringungen einen magischen Wert geben“ könne (Benjamin 1977 [1931], 371).[3] Letztere kopiere allenfalls, so Fontanes anderslautende Kritik, die Wirklichkeit ohne jeglichen künstlerischen Eingriff, daher konnte sie seinem Kunstverständnis kaum entsprechen. In *Unsere lyrische und epische Poesie* präzisiert er zwar, wie man sich einen „echten“ Realismus vorzustellen habe, und grenzt diesen, vor allem indem er mit dem Attribut des ‚bloß Sinnlichen‘ operiert, auf das „Abgestorbene“ als Kontrastfolie verweist und zugleich Hand und Auge als Attribute einer künstlerischen Gestaltung in Opposition setzt, indirekt von einer mechanischen Kunstproduktion ab; gleichwohl wohnt Fontanes Argumentation abermals eine der Fotografie analoge Begrifflichkeit inne, die Spiegelmetapher ebenso wie die Hinweise auf das Sinnliche bzw. auf die Sinne indizieren die Nähe zum fotografischen Verfahren. Ferner das Beharren auf der Eigenschaft des Wahren sowohl in Bezug auf

---

3 Mit Blick auf eine Fotografie des Engländers David Octavius Hill resümierte Benjamin: „Dies Bild in seiner uferlosen Trauer ist ein Pendant der frühen Photographie, auf welcher die Menschen noch nicht abgesprengt und gottverloren in die Welt sahen wie hier der Knabe. Es war eine Aura um sie, ein Medium, das ihrem Blick, indem er es durchdringt, die Fülle und die Sicherheit gibt.“ (Benjamin 1977 [1931], 371)

den Realitätsgehalt des Dargestellten als auch der gewählten Form von Realismus; war doch gerade der Status des ‚Wahren' in diesen Jahren an das fotografische Medium gebunden, wodurch zugleich dieser zentralen Vorstellung der Weimarer Klassik eine neue Bedeutung hinzugefügt wurde (vgl. Scotti 1996). Und auch die Nachdrücklichkeit, mit der Fontane einen Realismus benannte, der alle Details, die wichtigen wie die nebensächlichen, berücksichtigte, lässt die Konkurrenzsituation von Literatur und Fotografie erahnen, aber auch die Gemeinsamkeiten erkennen:

> Er ist die Widerspiegelung alles wirklichen Lebens, aller wahren Kräfte und Interessen im Elemente der Kunst; er ist [...] eine „*Interessenvertretung*" auf seine Art. Er umfängt das ganze reiche Leben, das Größte wie das Kleinste: [...] Denn alles das ist *wirklich*. Der Realismus will nicht die bloße Sinnenwelt und nichts als diese; er will am allerwenigsten das bloße Handgreifliche, aber er will das *Wahre*. Er schließt nichts aus als die Lüge, das Forcierte, das Nebelhafte, das Abgestorbene – vier Dinge, mit denen wir glauben, eine ganze Literaturepoche bezeichnet zu haben. (NFA, Bd. 21/1, 13)

Fontanes Wortwahl und Argumentation, sein Verweis auf die „bloße Sinnenwelt" deuten es an: Wie kein anderes Medium stand die Fotografie für die Optisierung der Kunst im 19. Jahrhundert ein, für eine Aufwertung des sinnlichen Eindrucks innerhalb des künstlerischen Prozesses. Noch in den Einwänden der deutschen Realisten gegen den Naturalismus und gegen den spezifischen Realismus der französischen Literatur wird diese Skepsis einer uneingeschränkten Aufwertung der sinnlichen Wahrnehmung gegenüber anklingen. Der Fotografie fehlten, so die Kritik, jegliche Tendenz zum Idealen wie auch die Möglichkeiten der Idealisierung. Fontane wies sie als ein Verfahren zurück, das die Wirklichkeit abbildete, wie sie war, statt sie in verklärender, idealisierender Weise zu transformieren und zu ‚reinigen'. Der Realismus machte offenbar in der Fotografie einen Kontrapunkt aus, von dem aus man das eigene idealistisch orientierte Verständnis von einer realistischen Kunst präzisieren und sich selbst als eine eigenständige realistische Literatur auch in Zeiten der optischen Künste profilieren konnte; die Fotografie wurde zum Inbegriff des ‚Kunstfremden', wenn nicht gar des ‚Kunstfeindlichen'[4] herabgestuft. Dies war sicherlich eine Abgrenzungsstrategie (vgl. Becker 2010, 100–104), aber eine mit legitimatorischem Charakter. Das Insistieren auf einem ‚wahren', weil verklärenden Realismus mit idealistischer Fundierung wurde sodann in den 1880er Jahren in der Debatte um eine naturalistische Kunst, die von Beginn an ihre Nähe zur Fotografie herausstellte, erneut vorgetragen; insbesondere Fontane hat sich an ihr beteiligt.

4 Vgl. Schreiner 1985 [1864], 174: „Die Bewunderung, welche man dem Produkt der Maschinen zollt, kommt in Konflikt mit unseren künstlerischen Gefühlen, welche sich gegen diese Art von Form sträuben."

4 Naturalismus und Fotografie

Seinen Stellungnahmen ist ablesbar, dass er die Auseinandersetzung mit dem Naturalismus als eine Diskussion um das fotografische Medium führte; fotografische Technik und naturalistische Literatur wurden auf der gleichen Ebene behandelt. Dies ist u. a. Fontanes vielzitiertem Brief an seine Frau vom Juni 1881 abzulesen: In ihm berichtete er ihr über seine Lektüre von Iwan Sergejewitsch Turgenjews Erzählungen *Aufzeichnungen eines Jägers* (1852), zeigte sich fasziniert von den ausführlichen Schilderungen des russischen Autors und verglich auch hier den künstlerischen Schaffensprozess mit einem Fotoapparat: „Er [Turgenjew; S.B.] beobachtet alles wundervoll: Natur, Thier und Menschen, er hat so was von einem photographischen Apparat in Aug und Seele" (GBA–FEF, Bd. 3, 247). Doch ungeachtet aller Bewunderung „langweilt" ihn die „scharfe Beobachtung und das hohe Maaß phrasenloser, alle Kinkerlitzchen verschmähende[n] Kunst". Turgenjews Schreibweise, die „so grenzenlos prosaisch, so ganz *unverklärt* die Dinge wiedergibt", war in Fontanes Augen keine Kunst: „Ohne diese Verklärung giebt es aber keine eigentliche Kunst [...]. Wer so beanlagt ist, muß *Essays* über Rußland schreiben, aber nicht Novellen" (GBA–FEF, Bd. 3, 248).

Im Unterschied zur Fotografie und zum Naturalismus ging Fontanes Realismusverständnis von unaufhebbaren, in der Kunst zu bestätigenden Differenzen zwischen empirischer und literarischer Realität aus. Dieser Auffassung verlieh er noch einmal in seiner Besprechung des Dramas *Familie Selicke* von Arno Holz und Johannes Schlaf aus dem Jahr 1890 Nachdruck. Auch diese Positionierung eines Realisten zur naturalistischen Dramatik integrierte den kritischen Umgang mit der Daguerreotypie, mit jenem Medium also, das zu diesem Zeitpunkt für einen ‚nur' reproduzierenden Umgang mit Realität und Natur stand. Fontane wollte darüber keinen Zweifel lassen, obwohl er derjenige war, der dem naturalistischen Drama zum Durchbruch verhalf, indem er als langjähriger Theaterkritiker der *Vossischen Zeitung* über Jahre hinweg die Aufführungen der naturalistischen Stücke besuchte, besprach und damit der anders orientierten kulturellen Öffentlichkeit in der wilhelminischen Epoche vorstellte und vermittelte: Nicht die Reproduktion des ‚Empirischen' begründe Kunst oder, wie Fontane abermals mit einer bildanalogen Terminologie bemerkte, das künstlerische „Bild[]", sondern dessen „Modelung" (GBA–Theaterkritik, Bd. 3, 615), die literarische Aneignung der Realität sei die eigentliche künstlerische Leistung. Diese strikte Trennung zwischen der Realität der empirischen Welt und der literarisch-künstlerischen Sphäre dürfte die Komplexität und Eigenart des deutschen Realismus ausmachen und seine Position zur Fotografie maßgeblich gelenkt haben – wobei keineswegs mit Bestimmtheit zu entscheiden ist, ob eine solche Festlegung der realistischen Kunst auf eine verklärende Dimension und Funktion nicht doch der seit den späten 1840er Jahren bestehenden Konkurrenzsituation zur Fotografie geschuldet war.

5 Fotografischer Detailrealismus

Anlass für diese Vermutung ist eine Eigenheit realistischer Erzählpraxis und Beschreibungskunst, die sich stark dem Detail verpflichtet zeigt und darin engstens mit der speziellen Entwicklung im 19. Jahrhundert verbunden scheint: Denn „die Einzelheit war eine Entdeckung des 19. Jahrhunderts. Um sie zu erkennen, bedurfte es des sezierenden Blicks“ (Starl 1991, 7). Die Daguerreotypie faszinierte gerade aufgrund ihrer Fähigkeit, Kleinigkeiten mit größter Exaktheit in Szene zu setzen, und ein sezierender Blick war ihr allemal eigen. Ein Bericht aus dem Jahr 1844 gibt Hinweise auf diese Anziehungskraft, aber auch das begeisterte Staunen der Zeitgenossen:

> So zählte man etwa auf einer Aufnahme des dem eigenen Fenster gegenüberliegenden Hauses die Dachziegel und die Backsteine, aus denen der Schornstein bestand. Man war entzückt, beobachten zu können, wie der Maurer den Zement zwischen den einzelnen Steinen angebracht hatte. In anderen Texten, die gleichfalls Fotografien beschreiben, liest man Entsprechendes. Immer werden winzige, bisher unbeachtete Details hervorgehoben: Pflastersteine, verstreut herumliegende Blätter, die Form eines Astes, die Spuren des Regens am Mauerwerk. (Buddemeier 1970, 78)[5]

Auch Fontanes Erzählen (wie das des Realismus insgesamt) kennt diesen Detailblick, mit dem aus großer Distanz Kleinigkeiten fokussiert werden, nutzt jenen Detailrealismus, der auf Arretierung und Verzögerung setzt, Visualisierung und Momentaufnahme favorisiert und nicht zuletzt den Ausschnitt fokussiert. Seinen Roman *Stine* z. B. eröffnet Fontane mit einem fotografischen, ‚stillgestellten‘ Detailbild, das den ausschnitthaften Blick aus dem Fenster darstellt und zugleich kleinste Details auch aus der Entfernung zu registrieren vermag, also mit fotografischen Techniken und Besonderheiten arbeitet:

> […] denn oben auf dem Fensterbrett und kniehoch aufgeschürzt stand eine schöne, schwarze Frauenperson mit einem koketten und wohlgepflegten Wellenscheitel und wusch und rieb, einen Lederlappen in der Hand, die Scheiben der einen Fensterseite, während sie den linken Arm, um sich besser zu stützen, über das andere Querholz gelegt hatte. Mitunter gönnte sie sich einen Stillstand in der Arbeit und sah dann auf die Straße hinunter, wo jenseits des Pferdebahngeleises ein dreirädiger, beinahe eleganter Kinderwagen in greller Mittagssonne hielt. (GBA–Erz. Werk, Bd. 11, 5–6)

Erwähnenswert ist ferner eine Szene aus *Effi Briest*. Kurz nach der Geburt ihres Kindes kehrt Effi zum ersten Mal seit ihrer Verehelichung in das elterliche Haus zurück. Mutter und Tochter sitzen beim morgendlichen Kaffee, von ihrem erhöhten Sitzplatz aus können sie selbst Kleinigkeiten und Details, wie eine Libelle, einschließlich ihrer Bewegungslosigkeit fokussieren:

---

5 Buddemeier geht von Marc Antoine Gaudins Bericht *Traité pratique de Photographie* von 1844 aus.

> Effi und Frau von Briest aber rückten ans offene Fenster und sahen, während sie sprachen, auf den Park hinunter, auf die Sonnenuhr oder auf die Libellen, die beinahe regungslos über dem Teich standen, oder auch auf den Fliesengang, wo Herr von Briest neben dem Treppenvorbau saß und die Zeitungen las. (GBA–Erz. Werk, Bd. 15, 139)

Dieses Bild korrespondiert mit der Eingangsszene des Romans (vgl. GBA–Erz. Werk, Bd. 15, 5–6) – eine detailverliebte Schilderung des Anwesens der Briests –, von der Erwin Koppen festgehalten hat, sie tauche an entscheidenden Stellen des Romans auf und strukturiere dementsprechend dessen Handlungsverlauf (Koppen 1987, 68–70); zumal dieses Anfangsbild durch Rahmung und Statik gleichsam wie auf einer Fotografie fixiert wird und so für den Leser im gesamten Roman abrufbar bleibt. Es übernimmt die Funktion einer fotografischen Momentaufnahme, es hält eine für das Geschehen und für den Werdegang der Titelheldin entscheidende Szenerie und Örtlichkeit fest. Auch fördert sein regelmäßiges Wiederauftauchen in entscheidenden Situationen den Eindruck, die Personen entfernten sich nur für kurze Zeit aus ihm bzw. träfen in entscheidenden Momenten dort wieder zusammen. Daneben ist dieses zu Beginn des Romans entworfene Bild gleichfalls ein Beispiel für das detailfixierte Erzählen bzw. die Details fokussierende Narration des Realismus – selbst die Blattgröße eines Efeugewächses wird als interessante Einzelheit mitgeteilt. Der Fensterblick bedeutet das Sehen im Ausschnitt, im „Hufeisen“, der Textausschnitt wiederum beschreibt einen klar umgrenzten Wirklichkeitsausschnitt: Dorfstraße, Seitenflügel, Friedhofsmauer mit dahinter aufragendem Turm und Teich markieren die Begrenzungen. Über diese Rahmung hinaus ist das Bild durch die einzelnen Dinge – in Analogie zum „aus Einzelquadraten zusammenzusetzenden Altarteppich“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 15, 6) – klar strukturiert und komponiert, geordnet und übersichtlich: Alles hat seinen festen Platz. So entsteht beim Leser der Eindruck einer Abbildungstreue wie auch einer fotografischen Anlage; zumal alle sich klar voneinander abhebenden Gegenstände, die beschrieben werden, dem Leser genau und mit unterschiedsloser Schärfe vor Augen geführt werden: Schindelturm, Kirchhofsmauer und Boot ebenso wie Wollnadel, Wollfäden und Stachelbeere. Die Lichtverhältnisse, der mittäglich helle Sonnenschein, der einen breiten Schatten auf den Garten wirft, begünstigen die Schärfe der Wahrnehmung, da die Gegenstände wie auf einem Abbild präsentiert erscheinen: Beschrieben wird nicht die Situation, sondern vielmehr eine Abbildung dieser Situation, der Erzähler beschreibt nicht die Wirklichkeit, sondern ein Abbild von ihr.

Ähnliche Beschreibungen finden sich im *Stechlin* (1898), so etwa die Anfangspassage, in der die Umgebung des Stechlin-Sees und das Stechlin-Schloss bzw. -Anwesen vorgestellt werden; des Weiteren ist der Beginn des elften Kapitels zu nennen, das mit der Schilderung des Berliner Hauses der Familie Barby einsetzt (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 127). Bezeichnenderweise blieb eine solche realistische Erzählweise gerade ihrer Detailliertheit wegen nicht unkritisiert. Karl Gutzkow z. B. hatte bereits Ende der 1850er Jahre mit Blick auf die „‚realistischen‘ Erzähler“ unter direktem Verweis auf die Fotografie Folgendes bemängelt: „Die angeregte Phantasie ist übersättigt; sie kann, da sie zu viel, zu Objectives, zu daguerreotypisch Aufgenommenes empfing,

nichts weiter ausspinnen und ins Endlose hinaus sich das Leben und künftige Sein dieser Gestalten mit wahrhaftem Glauben selbst ausmalen“ (Gutzkow 1910 [1857], 147). Dazu passt, dass Fontane selbst das Daguerreotypische der literarischen Schilderung durchaus goutierte, was u. a. seinen Äußerungen zu den englischen Realisten ablesbar ist. William Thackeray und vor allem Charles Dickens etwa hält er, wie es 1855 in der Rezension zu Gustav Freytags *Soll und Haben* heißt, für „unübertroffen, vielleicht überhaupt unübertrefflich, in daguerreotypisch treuer Abschilderung des Lebens und seiner mannigfachsten Erscheinungen. Der letzte Knopf am Rock und die verborgenste Empfindung des Herzens werden mit gleicher Treue wiedergegeben“ (NFA, Bd. 21/1, 216–217) – eine Überlegung, die erneut mit einer analogen Wortwahl aufwartet, indem sie den von Alexander von Humboldt in die Debatte um die Daguerreotypie eingebrachten Begriff der ‚Treue‘ nutzt. Fontane lobte die minutiöse Beschreibung lebensweltlicher Details, doch zugleich war er sich sicher, dass es mit „dem bloßen Daguerreotyp des Lebens [...] freilich nicht getan“ (NFA, Bd. 22/3, 113) sei. Sowohl diese Reflexionen aus den späten 1850er Jahren als auch seine Überlegungen zu einer Fotografie englischer Abgeordneter am Ende des Jahrhunderts indizieren, dass die Idee des seelenlosen, „todte[n] Apparats“ seine Einordnung der Fotografie dominierte. In einem Brief an seine Tochter Mete aus dem Jahr 1895 machte er darauf aufmerksam, dass den auf einem Foto dargestellten Abgeordneten des englischen Parlaments nichts typisch Englisches eigen sei, diese sogar eher deutsch aussähen, also weder der Fotograf noch der fotografische Apparat in der Lage seien, das Wesen der Porträtierten zu erfassen:

> Auf dem großen Gruppenbilde der ins Parlament Gewählten, ist mir – wie auf allen englischen photographischen Bildern – *das* auffällig, daß sie alle wie Deutsche aussehn. Ein spezifisch englisches Gesicht hat nicht ein einziger, nicht einmal Captain Chaloner (gleich das zweite Portrait in s. Collektion), der sich blos mit seiner kokett aufgesetzten Militärmütze englisch zurechtgemacht hat. Früher sahen die Engländer auf all ihren Bildern englisch aus, jetzt, seitdem man alles nach Photographien zeichnet, nicht mehr. Woran liegt das? Erst antwortete ich mir: „es liegt daran, daß die Engländer wirklich deutsch aussehen und daß der photographische Apparat in seiner Unerbittlichkeit das fortläßt, was sich die englische Malerei gewöhnt hatte, über die Natur hinaus hinzuzuthun.“ Aber das ist nicht richtig und ich halte es jetztmehr mit einer zweiten, neueren Erklärung. Diese lautet: „die meisten englischen Köpfe haben wirklich etwas spezifisch englisches und das Künstlerauge, das Auge überhaupt, sah diese Dinge und sieht sie noch; der todte Apparat aber giebt nur die Linien wieder und hat nicht die Kraft, *den* Zug, der doch mit dem Seelischen zusammenhängt, herauszubringen.“ Diese letztre Erklärung *muß* richtiger sein, da man im *Leben* (im Gegensatz zu ihren photographischen Bildnissen) so viele Engländer sieht, die spezifisch englisch wirken. (FMF, 466–467)

6 Fontane und der Fotodiskurs des 19. Jahrhunderts

Die Einordung lässt erkennen, dass die Basis von Fontanes Auseinandersetzung mit der Fotografie die wichtigen Argumente der Diskussionen der zurückliegenden Jahrzehnte um das neue Medium abgeben. Deren Ausgangspunkt war zum einen die Unterscheidung eines künstlerischen Auges vom technischen, „todten" Apparat, der dem ‚toten Blick' des Fotografen korrespondiere. Zum anderen hob man die Unfähigkeit des neuen Mediums hervor, die fotografische Aufnahme mit dem Blick in das Innere des Porträtierten zu verbinden; diese liefere Physiologie statt Psychologie und verharre folglich allenfalls an der Oberfläche. Auch Fontanes Argumentationen lassen sich zwei Deutungsmodelle entnehmen, die für den literarischen Diskurs über die Fotografie im 19. Jahrhundert insgesamt gelten. Erstens wurde Letztere als ein durch die Natur hervorgebrachtes Bild beschrieben und dabei durchgehend, und zwar nicht ohne Anerkennung, die Exaktheit und Detailgenauigkeit des fotografischen Abbildungsverfahrens thematisiert. Zustimmend benannte man darüber Eigenschaften, die sodann stillschweigend in den literaturkritischen und ästhetischen Diskurs integriert wurden. Zweitens aber kritisierte die Mehrheit der Autoren des Realismus (vgl. Becker 2010), so auch Fontane, das Fehlen der für die Kunst notwendigen Idealisierung in fotografischen Abbildungen. Diese wurden als seelenlos, nackt, kalt und tot beschrieben, er nahm sie als Bilder ohne Leben, als Darstellungen einer mortifizierten Natur wahr. So glaubte er in der Stärke der Fotografie, in der ihr eigenen Präzision der Wiedergabe, auch zugleich ihre Schwäche erkannt zu haben. Und diese fotografische Eigenschaft, die präzise und exakte Darstellung von Wirklichkeit, brachte Fontane sodann beständig mit der Literatur des französischen Realismus und des deutschen Naturalismus in Verbindung, den er kategorisch ablehnte. Doch genau hierin liegt die Ambivalenz in seiner Haltung wie auch in der seiner Generation: Denn es gab eine daguerreotypische Grundhaltung der Realisten, das zeigt bereits Fontanes Kritik der „Londoner Theater" aus dem Jahr 1858:

> Diese haben recht, wenn sie sich gegen die roten Wollenfäden auflehnen, die Madame Ristori als sich verblutende Mirra aus dem Busen zupft. Aber von solchen Einzelheiten abgesehen, denke ich, wir haben alle Ursache, diese neue Schule, die zurzeit noch im Dunkeln tappt, freudig zu begrüßen, selbst dann noch, wenn sie hier und da über das rechte Maß hinausgehen sollte. Mit dem bloßen Daguerreotyp des Lebens ist es freilich nicht getan, die Kunst erheischt mehr, aber das unverkennbare Streben nach Wahrheit, nach Emanzipation von jenem konventionelle[n] Plunder, der Ziererei und Idealität verwechselte, dies Streben muß notwendig dahin führen, wieder *Menschen* auf unsrer Bühne heimisch zu machen, Menschen, aus denen sich dann der wahre Künstler entwickeln mag. (NFA, Bd. 22/3, 113)

Dieses von der Daguerreotypie forcierte Streben nach dokumentarischer „Wahrheit" – wie bereits erwähnt ein für die Debatte des 19. Jahrhunderts um das neue Medium zentraler Begriff (vgl. Scotti 1996; Becker 2010, 104–113) – trieb auch bzw. gerade die Vertreter des Realismus um; es war letztlich eine Konzession an den zeitgenössischen

Diskurs um visuelle Evidenz und so indirekt auch um die Fotografie als ein repräsentatives Medium dieses Visualisierungsschubs (vgl. Heidemann 2017).[6] Denn auch der Realismus war u. a. das Resultat der Visualisierung der Lebenswelt und der Gesellschaft. Seine Autoren selbst haben dieses Phänomen der zunehmenden Optisierung der Lebenswelt und – damit verbunden – des Schreibens reflektiert. Verben der sinnlichen Wahrnehmung belegen eine Dominanz der visuellen Information in Romanen des Realismus, des französischen wie des deutschen. Sehen stieg nach der Erfindung der Fotografie und mit zunehmender Visualisierung der Lebenswelt zu einer vorherrschenden Kategorie bereits im nachromantischen jungdeutschen Roman, aber vor allem in der realistischen Erzählliteratur auf. Zwar führten die ästhetischen Debatten in der Jahrhundertmitte idealistische Deutungsmuster weiter, doch diese wurden zunehmend von den Verweisen auf die empirische und optische Realität, von den Hinweisen auf den Reichtum der sichtbaren Welt ebenso wie auf wahrnehmungstheoretische und physiologische Grundlagen der Ästhetik eingeschränkt.

In diesem Zusammenhang ist es nicht unwichtig, dass gerade die Fotografie das Auge als wahrnehmendes Organ exponierte, das Visuelle, das Optische und damit zugleich die Sichtbarkeit und die Außenwelt betonte. Und daher ist es nicht ohne Belang, wenn Fontane über den russischen Schriftsteller Turgenjew urteilte, dieser habe den „photographischen Apparat in Aug und Seele“, eine Formulierung, bei der sich Fontane vermutlich von Hermann von Helmholtz’ Schrift *Der optische Apparat des Auges* aus dem Jahr 1868 hat inspirieren lassen (GBA–FEF, Bd. 3, 247). Was Fontane jedoch im Hinblick auf die Seele ablehnte, aber das – nimmt man den bereits zitierten Vergleich der Literatur mit einem in der Seele fixierten Lichtbild aus den *Wanderungen* hinzu – auch nur partiell, schien er im Hinblick auf das Auge, das Schauen und Wahrnehmen, den fotografischen Blick akzeptiert zu haben. Sicherlich lässt sich diese Differenzierung zwischen Sehen und Schreiben, zwischen Auge und Seele auch als Reaktion auf die durch die Fotografie der Literatur neu erwachsene Konkurrenz bei der realistischen Wirklichkeitserfassung verstehen. Man hob unter Verweis auf ihre Dimension des Seelischen den Mehrwert von Literatur hervor, integrierte aber zugleich das Sehen und Beobachten als Voraussetzung literarischen Schreibens. Eine Gustave Flauberts Pariser Quai-Beschreibungen aus der *Education sentimentale* (Flaubert 1977 [1869], 123) vergleichbare Schilderung des Berliner Kronprinzenufers in Fontanes *Stechlin* kann dies verdeutlichen, zumal sie sowohl an eine Diorama-Bildreihe bzw. die frühen Daguerreotypien erinnert als auch die Struktur aneinandergereihter und gerahmter Aufnahmen zitiert:

> Der Dampfer, gleich nachdem er das Brückenjoch passiert hatte, setzte sich in ein rascheres Tempo, dabei die linke Flußseite haltend, so daß immer nur eine geringe Entfernung zwischen dem Schiff und den sich dicht am Ufer hinziehenden Stadtbahnbögen war. Jeder Bogen schuf den Rahmen für ein dahinter gelegenes Bild, das natürlich die Form einer Lunette hatte. Mauerwerk

6 Speziell mit Blick auf Fontane vgl. Hoffmann 2011.

> jeglicher Art, Schuppen, Zäune zogen in buntem Wechsel vorüber, aber in Front aller dieser der Alltäglichkeit und der Arbeit dienenden Dinge zeigte sich immer wieder ein Stück Gartenland, darin ein paar verspätete Malven oder Sonnenblumen blühten. Erst als man die zweitfolgende Brücke passiert hatte, traten die Stadtbahnbögen so weit zurück, daß von einer Ufereinfassung nicht mehr die Rede sein konnte; statt ihrer aber wurden jetzt Wiesen und pappelbesetzte Wege sichtbar, und wo das Ufer quaiartig abfiel, lagen mit Sand beladene Kähne, große Zillen, aus deren Innerem eine baggerartige Vorrichtung die Kies- und Sandmassen in die dicht am Ufer hin etablierten Kalkgruben schüttete. (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 164)

Von dieser Szene ausgehend ist daran zu erinnern, dass die Realisten insgesamt sich in den Natur- und Landschaftsbeschreibungen weitgehend auf das reine Sehen beschränken, Reflexion findet sich in ihnen kaum. Dies dürfte auch damit zu tun haben, dass sie die Beschreibung der Natur fast gänzlich von der Schilderung der Befindlichkeit der Protagonisten lösten; vor allem Fontane praktizierte diese Form der nicht an Figuren gebundenen Naturschilderung, etwa in *Frau Jenny Treibel* (vgl. z. B. den Beginn von Kapitel 10, GBA–Erz. Werk, Bd. 14, 134–135) oder in *Cécile* (Beginn von Kapitel 2, GBA–Erz. Werk, Bd. 9, 10).

Auch die Figurendarstellung entsprach solchen fotografischen Seh- und Präsentationsweisen und der herausgehobenen Funktion des Visuellen. So liegt in Fontanes Romanen der Schwerpunkt der Personenbeschreibungen in der Regel nicht mehr auf dem Gesicht, sondern auf der Charakterisierung der gesamten Erscheinung, von der im 18. Jahrhundert und noch in der Romantik gängigen Erfassung des Eindrucks, den eine Person beim Betrachter hinterlässt, ganz zu schweigen. Nach dem Aufkommen der Fotografie wurde die Ebene der Beschreibung, die „récit"-Ebene (Valéry 1995 [1939], 496) zugunsten der Ebene der Wirkung auf die betrachtende Person nur mehr selten verlassen. Stattdessen erregte z. B. die Kleidung die Aufmerksamkeit des Betrachters, man beschränkte sich auf das reine Sehen, das, auch aus der Entfernung, kleine Details zu erkennen vermag. Die ersten Fotografien zeigten u. a. Angehörige des Bürgertums: Deren Bedürfnis nach naturgetreuen Porträts und ihr großer Bedarf nach Gelegenheiten zur Repräsentation bzw. nach einer eigenen, sich vom Adel unterscheidenden künstlerischen Darstellung brachten den eigentlichen gesellschaftlichen Durchbruch für die Fotografie nach 1840: Ihre Gesichter sind auf diesen Fotografien kaum zu erkennen, durch die Länge der Belichtungszeit weisen sie starre und verschwommene Züge auf, ihre Gesichtsfarbe ist zumeist grauweiß, die Augen sind in der Regel geschlossen. Ihre Kleidung indes ist bis in alle Einzelheiten genau zu erkennen: Perlenkette, Handschuh, Pelzbesatz usw. Mit solchen Bildern dürften die detaillierten Personenbeschreibungen in der realistischen Literatur korrespondieren. Beispielhaft sei eine Szene aus dem *Stechlin* zitiert:

> Das Fräulein von Schmargendorf war klein und rundlich, einige vierzig Jahre alt, von kurzem Hals und wenig Taille. Von den sieben Schönheiten, über die jede Evastochter Verfügung haben soll, hatte sie, soweit sich ihr „Kredit" feststellen ließ, nur die Büste. Sie war sich dessen denn auch bewußt und trug immer dunkle Tuchkleider, mit einem Sammetbesatz oberhalb der Taille. Dieser Besatz bestand aus drei Dreiecken, deren Spitze nach unten lief. (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 99–100)

Insgesamt bleibt die Narration auf das Sehen beschränkt und auf die Beobachtung konzentriert; was nicht sichtbar ist, wird ausgeblendet. Im Werk Theodor Fontanes wird diese Verpflichtung auf das Wahrnehmbare mit dem Verzicht auf eine introspektive Erzählweise und mit der Festlegung des Erzählers auf das Beobachtbare verbunden, vorzugsweise im Hinblick auf seine Figuren und ihre Schicksale. Gefühlsdramen oder die Schilderung emotionaler Momente und Szenen kennt seine Erzählkunst nicht, der Verzicht auf die Schilderung der Verletzungen Lene Nimptschs aus *Irrungen, Wirrungen* durch Botho von Rienäcker – einzig eine „weiße Strähne“, „mitten durch ihr Scheitelhaar“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 10, 129), verweist auf Lenes Leiden – indiziert diese Besonderheit. Die Aussparung des Ehebruchs der Effi Briest dürfte eines der markantesten Beispiele einer solchen auf das Visuelle konzentrierten Poetik sein, in der die sinnliche Wahrnehmbarkeit die wichtigste Erfahrungsqualität und Darstellungsmaxime ist. Es scheint bezeichnend, dass der einzige Kommentar zu Effis vermutlichem Ehebruch die folgende Aussage ihres Mannes ist: „Und nun wirst Du auch noch rot. Aber es ist, wie ich dir sage. Du hattest so ’was von einem verwöhnten Kind, mit einemmal siehst Du aus wie eine Frau“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 15, 211). Die realistische Beschreibungskunst ist eine dem mikroskopischen Blick des Fotografen analoge oder zumindest angenäherte, auch der realistische Schriftsteller ist im Besitz eines „photographischen Apparat[s] in Aug und Seele“ (GBA–FEF, Bd. 3, 247), so Fontanes eindringliche Formulierung, die deutlich macht, dass es im 19. Jahrhundert weitaus engere und relevantere Beziehungen zwischen Literatur und Technik bzw. (realistischer) Literatur und Fotografie gegeben hat als bislang angenommen.

Literatur

Barthes, Roland: La chambre claire. Note sur la photographie. In: Ders.: Œuvres complètes. Hrsg. von Éric Marty. Bd. 3. 1974–1980. Paris: Editions du Seuil 1995, S. 1105–1201.

Becker, Sabina: Literatur im Jahrhundert des Auges. Realismus und Fotografie im bürgerlichen Zeitalter. München: edition text + kritik 2010.

Benjamin, Walter: Kleine Geschichte der Photographie [1931]. In: Ders.: Gesammelte Schriften, II/1. Hrsg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1977, S. 368–385.

Buddemeier, Heinz: Panorama, Diorama, Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert. München: Fink 1970.

Flaubert, Gustave: Lehrjahre des Gefühls. Geschichte eines jungen Mannes. Übertragen von Paul Wiegler. Mit einem Essay von Erich Köhler. 2. Aufl. Berlin, Weimar: Aufbau 1977.

Fontane. Dichtung und Wirklichkeit. Hrsg. vom Verein zur Erforschung und Darstellung der Geschichte Kreuzbergs e.V. und dem Kunstamt Kreuzberg. Berlin: Kunstamt Kreuzberg 1981 (Ausstellung vom 5. September bis 8. November 1981).

Gaudin, Marc Antoine: Préface. Traité pratique de Photographie. Paris: Dubochet 1844.

Gutzkow, Karl: Die ‚realistischen‘ Erzähler. In: Unterhaltungen am häuslichen Herd, N. F. 2 (1857), S. 270–272. Wiederabgedruckt in: Ders.: Werke. Hrsg. von Reinhold Gensel. Tl. 10: Aufsätze zur Literaturgeschichte. Berlin u. a.: Deutsches Verlagshaus Bong & Co. o. J. [1910], S. 142–148.

Heidemann, Gudrun: Sehsüchte: Fotografische Rekurse in Literatur und Film. Paderborn: Fink 2017.

Hoffmann, Nora: Photographie, Malerei und visuelle Wahrnehmung bei Theodor Fontane. Berlin, Boston: De Gruyter 2011.
Humboldt, Alexander von: [Brief] an Herzogin Friederike von Anhalt-Dessau, 7. Januar 1839. In: „In unnachahmlicher Treue." Photographie im 19. Jahrhundert – ihre Geschichte in den deutschsprachigen Ländern; eine Ausstellung der Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln in Zusammenarbeit mit dem Foto-Historama Agfa-Gevaert Leverkusen vom 8. September bis 21. Oktober 1979. Köln: Museen der Stadt Köln 1979, S. 28–29.
„In unnachahmlicher Treue." Photographie im 19. Jahrhundert – ihre Geschichte in den deutschsprachigen Ländern; eine Ausstellung der Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln in Zusammenarbeit mit dem Foto-Historama Agfa-Gevaert Leverkusen vom 8. September bis 21. Oktober 1979. Köln: Museen der Stadt Köln 1979.
Kemp, Wolfgang (Hrsg.): Theorie der Fotografie I, 1839–1912. München: Schirmer/Mosel 1980.
Kirchmann, Julius Hermann von: Ästhetik auf realistischer Grundlage, Bd. 1: Der Begriff Idealisierung. Berlin: Julius Springer 1868.
Koppen, Erwin: Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung. Stuttgart: Metzler 1987.
Krauss, Rolf H.: Photographie und Literatur. Zur photographischen Wahrnehmung in der deutschsprachigen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. Ostfildern: Hatje Cantz 2000.
Nürnberger, Helmuth: Fontanes Welt. Berlin: Siedler 1997.
Plumpe, Gerhard: Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus. München: Fink 1990.
Schreiner, Eduard: Kritik der Photographie. Offenes Sendschreiben an die Kommission der königlich bayerischen Akademie der bildenden Kunst. München 1864. In: Gerhard Plumpe (Hrsg.): Theorie des bürgerlichen Realismus. Eine Textsammlung. Stuttgart: Reclam 1985, S. 172–174.
Scotti, Roland: „Denn sie sind nicht wahr, obwohl sie den Schein der Welt tragen". In: Bodo von Dewitz, Roland Scotti (Hrsg.): Alles Wahrheit! Alles Lüge! Photographie und Wirklichkeit im 19. Jahrhundert. Die Sammlung Robert Lebeck. Katalog zur Ausstellung des Agfa Foto-Historama im Wallraf-Richartz-Museum. Amsterdam, Dresden: Verlag der Kunst 1996, S. 15–23.
Starl, Timm: Im Prisma des Fortschritts. Zur Fotografie des 19. Jahrhunderts. Marburg: Jonas-Verlag 1991.
Talbot, William Henry Fox: Der Zeichenstift der Natur [1844]. In: Wilfried Wiegand (Hrsg.): Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst. Frankfurt a.M.: Fischer 1981, S. 45–89.
Valéry, Paul: Hundert Jahre Photographie [1939]. In: Ders.: Werke. Frankfurter Ausgabe in 7 Bänden. Hrsg. von Jürgen-Schmidt-Radefeldt. Bd. 7: Zur Zeitgeschichte und Politik. Frankfurt a.M., Leipzig: Insel 1995, S. 495–504.

Abbildungen

Abb. 1
Bezeichnung: Theodor Fontane, Anonymer Stich, nach einer Fotografie (1889)
Quelle: Illustrierte Zeitung, 28. 12. 1889
Rechte: Gemeinfrei

Abb. 2
Bezeichnung: Theodor Fontane, Heliogravure, nach einer Fotografie von Loescher und Petsch, Berlin (1879)
Quelle: Frontispiz in Theodor Fontane: Gedichte. 3., vermehrte Aufl. Berlin: Hertz 1889
Rechte: Gemeinfrei

Abb. 3
Bezeichnung: Theodor Fontane, Heliogravure, nach einer Fotografie von E. Bieber (1898)
Quelle: Fritz Lienhard: Theodor Fontane. ([Gestorben] 20. September 1898.). In: Der Türmer 2 (1898), S. 114–120
Rechte: Gemeinfrei

Abb. 4
Bezeichnung: Theodor Fontane, Gemälde von Carl Breitbach (1883)
Quelle: Privatbesitz
Rechte: Privat

Christoph Wegmann

Die Bildspur

Bildprofile und Bildhandeln in Theodor Fontanes Romanen

1 In Theodor Fontanes *Musée imaginaire*

Fragt man Leserinnen und Leser, die mit Theodor Fontanes Romanen vertraut sind, welche Bilder ihnen denn von der Lektüre her in Erinnerung geblieben seien, und zwar ‚richtige' Bilder wie Fotos, Statuen, Lebkuchenherzen, Gemälde oder Plakate, verweisen die meisten auf eine Darstellung mit Jesus und der Ehebrecherin, umgeben von stummen Zuhörern und Eiferern, ein Werk, das im Gedächtnis besonders stark haftet, weil es der sonst so diskrete Erzähler mit mehreren Ausrufezeichen versehen hat: Am Anfang des Romans *L'Adultera* wird eine handgemalte Kopie des Gemäldes *Cristo e l'adultera,* das im 19. Jahrhundert dem venezianischen Meister Jacopo Tintoretto[1] zugeschrieben wurde, szenisch eindrücklich von einem hünenhaften Kutscher im Hause des Bankiers Van der Straaten angeliefert und auf ein „staffeleiartiges Gestell" (GBA–Erz. Werk, Bd. 4, 12) gehoben; und am Ende des Romans taucht es als winzige Medaillonminiatur wieder auf. Zudem erlaubt sich der Autor eine zusätzliche Unterstreichung, indem er den Bildtitel in den Romantitel integriert. Seinem Verleger Schottlaender gegenüber bekannte er:

> Zu „L'Adultera" ließ ich mich bestimmen, weil das Spiel mit dem L'Adultera-*Bild* und der L'Adultera-*Figur* eine kleine Geistreichigkeit, ja, was mehr ist: eine rundere Rundung in sich schließt. In dieser Gegenüberstellung und Parallele lag etwas Verlockendes, das mich anderweite Bedenken zurückdrängen ließ. (Fontane an Schottlaender, 11. September 1881; HFA,IV, Bd. 3, 161)

Die Gemäldekopie von *Cristo e l'adultera* ist nur ein Beispiel von zahlreichen Bildzitaten, die Theodor Fontanes außerordentliche Bildaffinität belegen. Das gesamte Romanwerk mit seinen 1,1 Millionen Wörtern birgt knapp 1.800 Bildvorkommnisse – zieht man die Wiederholungen ab, sind es immer noch etwa 1.500 unterschiedliche Bilder, dazu kommen 340 Passagen zu allgemeinen Bildthemen (Maler, Kunst und Markt etc.). Fontane hat also in seine 17 Romane ein riesiges *Musée imaginaire* ein-

[1] Jacopo Tintoretto hat mehrere Gemälde zum biblischen Thema der Ehebrecherin gemalt. Die für die Kopie wahrscheinlichste Fassung befindet sich in der Galleria dell'Accademia in Venedig: Fontane hat sie dort gesehen, die in *L'Adultera* angelieferte Kopie kommt aus Venedig und die Anlage des Gemäldes ist so, dass die von Melanie van der Straaten vorgebrachten Beobachtungen zum Mienenspiel der weiblichen Figur Sinn machen. Nach den Erkenntnissen der Kunsthistorikerin Paola Rossi stammt das Original aber nicht von Tintoretto, sondern von dem Augsburger Maler Hans Rottenhammer (vgl. Radecke 2002, 108; Pallucchini 1982, 732).

https://doi.org/10.1515/9783110733235-030



Abb. 1: Ein langes Gespräch vor diesem Bild deckt die Spannungen in der Ehe der Van der Straatens auf. – Hans Rottenhammer [zugeschr.] (1564–1625) [früher: Jacopo Tintoretto (1518/1519–1594)]: Cristo e l'adultera, vor 1550.

gearbeitet, das die unterschiedlichsten Formate, Genres und Epochen umfasst. Dieses imaginäre Museum kennt viele Dimensionen, es umfasst Winziges wie ein Ringlein „mit einem emaillirten Vergißmeinnicht" (GBA–Erz. Werk, Bd. 7, 89) und kosmisch Riesiges wie der „große Bär" (GBA–Erz. Werk, Bd. 7, 33), das Gewöhnliche aus dem „Klein- und Alltagsleben" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 258) wie ein „Pfefferkuchenhaus" von „Degebrodt in der Leipziger Straße" (GBA–Erz. Werk, Bd. 9, 71) und das künstlerisch Sublimste wie Memlings *Jüngstes Gericht* (GBA–Erz. Werk, Bd. 15, 178), es umfasst das Heilige (das wundertätige Marienbild in Kirch-Göritz; GBA–Erz. Werk, Bd. 1, 236) und das Profane (die laszive Lithographie *Si jeunesse savait*; GBA–Erz. Werk, Bd. 10, 85), das Uralte (die antike Kolossalstatue des tönenden Memnon in Theben; GBA–Erz. Werk, Bd. 11, 59) und das Aktuellste (die farbige Sofawerbung in der Berliner Pferdebahn; GBA–Erz. Werk, Bd. 15, 316–317), das exotisch Ferne (das japanische Lacktablett mit Blumen und Vögeln; GBA–Erz. Werk, Bd. 20, 75) und das heimatlich Lokale (das Kloster Oliva als Korkschnitzerei; GBA–Erz. Werk, Bd. 15, 178). Man kann ohne Übertreibung von einer universalen Imagerie sprechen, einem *Orbis pictus*.[2] Dieses *Musée imaginaire* des Romanciers Fontane umfasst gewissermaßen den aktiven Bildschatz des Autors – sein passiver Bildschatz, also die Summe aller Bilder, die er gesehen, registriert und verwendbar gemacht hat, geht in die Zehntausende.

2 Die Forschung hat seit längerem die bildmedialen Aspekte von Fontanes Werk im Blick. Die Zahl der grundsätzlichen Überlegungen und der Einzelstudien ist inzwischen hoch. Erwähnt seien hier: Fischer 2016; Graevenitz 2014; Hoffmann 2011; Aust 2000; Fontane und die bildende Kunst 1998; Schuster 1978.

Alle Romane sind mit Bildern bestückt. Die Bilddichte, also der Anteil aller Textstellen mit Bildvorkommen am Gesamttext aller Romane (gemessen an der Anzahl Wörter) liegt bei 14,5 %.[3] Allein diese Zahlen und Beispiele belegen, dass Fontanes Umgang mit Bildzitaten eine wesentliche Qualität seines Erzählens hervorbringt. Fontane war recht eigentlich ein Bilderfex, ein von Bildern Affizierter, aus Bildern Lernender und ein mit Bildern Schreibender.

Die hochwertige Kopie von *Cristo e l'adultera* bleibt uns auch deshalb besonders stark in Erinnerung, weil sie am Anfang des Romans *L'Adultera* zum Auslöser des zweitlängsten Bildgesprächs im gesamten Romanwerk Fontanes wird.[4] Vor der Staffelei stehend, erinnert sich Melanie van der Straaten, die Dame des Hauses, an das Original, das sie einst in Venedig hat anschauen müssen, ja, ‚müssen', weil manche Romanmänner Fontanes, und zu ihnen zählt auch Ezechiel Van der Straaten, von ihren Begleiterinnen auf Reisen meist nur das eine wollen: in eine Pinakothek gehen und Bilder anschauen. Melanie erkennt nun auf der vorzüglichen Kopie alles wieder und meint, es sei „eigentlich ein gefährliches Bild. [...] Und ich kann mir nicht helfen", sagt sie,

> „[...] es liegt so was Ermuthigendes darin. Und dieser Schelm von Tintoretto hat es auch ganz in diesem Sinne genommen. Sieh nur! ... Geweint hat sie ... Gewiß ... Aber warum? Weil man ihr immer wieder und wieder gesagt hat, wie schlecht sie sei. Und nun glaubt sie's auch, oder *will* es wenigstens glauben. Aber ihr Herz wehrt sich dagegen und kann es nicht finden ... Und daß ich Dir's gestehe, sie wirkt eigentlich rührend auf mich. Es ist so viel Unschuld in ihrer Schuld ... Und Alles wie vorherbestimmt." (GBA–Erz. Werk, Bd. 4, 12–13)

---

3 Das Datenkorpus aller Bildobjekte in Fontanes Romanen hat der Verfasser in den Jahren 2008–2011 erstellt (eine Veröffentlichung dieses Inventars ist geplant). Das Korpus umfasst die Bildobjekte in ihrem Kontext und erfasst wichtige Parameter: ob das Objekt von Erzähler oder von Romanfiguren vermittelt wird, ob es auf der Erzählebene unmittelbar präsent ist oder nicht, ob es eine reale Vorlage gibt oder ob das Bildzitat fiktiv ist, wie knapp oder breit die Beschreibung ist (bloße Nennung, kurze, mittlere, lange Beschreibung), um welches Genre es sich handelt (bildende Kunst, Kunsthandwerk, Alltagsobjekt). Auf der Basis dieser Daten ist ein repräsentativer Einblick in Fontanes Musée imaginaire entstanden (Wegmann 2019). Ein Teil des Datenkorpus und der statistischen Berechnungen ist im Anhang dieser Publikation enthalten (Wegmann 2019, 365–367). Ein ausführliches Verzeichnis der 540 Abbildungen (nach Künstlern, Künstlerinnen und Werken alphabetisch geordnet) ist auf der Verlagsseite zu Wegmann 2019 als PDF abrufbar (https://www.verlagberlinbrandenburg.de/media/ce/41/fa/1654252310/Bilderfex%20Alphabet%20AbbVerzeichnis%20M%C3%A4rz2020.pdf; Stand: 31. August 2022). Die Berechnung der Bilddichte der Romane und des gesamten Romanwerks, also des prozentualen Anteils der bildführenden Textpassagen am Gesamttext eines Romans oder aller Romane (in Wörtern gemessen), wurde mithilfe der digitalen Ausgabe der Werke Fontanes auf zeno.org (http://www.zeno.org/Literatur/M/Fontane,+Theodor) und der Wortzählfunktion des Textprogramms Word vorgenommen.

4 Das *Adultera*-Gespräch umfasst etwa 910 Wörter (GBA–Erz. Werk, Bd. 4, 12–15). Das mit ca. 1.000 Wörtern längste Bildgespräch, das sich in der GBA über mehr als sechs Seiten fortspinnt, findet sich in *Unwiederbringlich*: Im Zentrum stehen die Porträts von Admiral Trolle und seiner Gattin Brigitte Goje sowie das beidseits gehängte riesige Doppelbildnis der Schlacht von Öland (1564) mit dem Untergang des schwedischen Admiralschiffs Makelös, ein Bilderensemble, das im großen Saal des Schlosses Frederiksborg eine ganze Wand füllt und in der kleinen Gesellschaft um die dänische Prinzessin Maria Eleonore viel zu reden gibt (GBA–Erz. Werk, Bd. 13, 173–179).

2 Die performative Kraft der Bilder

Das lange Ehegespräch über *Cristo e l'adultera* ist ein Paradebeispiel für Fontanes Technik, die Bilder seines imaginären Museums nicht einfach illustrativ, sondern in erster Linie performativ einzusetzen, als Elemente von Bildhandeln. Bildhandeln meint hier im Sinne der Bildakttheorie Horst Bredekamps (vgl. Bredekamp 2010, 48–49): Der Erzähler oder seine Figuren treiben Erzählhandlung oder Konfliktpotenziale an, indem sie Bilder in „handlungsstiftenden Aktivitäten" (Bredekamp 2010, 49) ihre Wirkung entfalten lassen, indem sie Bilder malen, verehren, kaufen, verschenken, vererben, zeigen, verstecken, zerstören und in Gesprächen als rhetorische Waffe einsetzen. Dadurch erhalten sie formative Kraft für die Romane.

Schon der Kopierauftrag Van der Straatens – sicherlich erging er an einen fähigen Künstler, wie es sich im 19. Jahrhundert für einen reichen Sammler gehörte[5] –, ist eine Form von Bildhandeln: Indem ein Stück italienischer Hochkultur in die Berliner Wohnung an der Großen Petristraße geholt wird, arrondiert der Sammler seine Kollektion und steigert ihren Wert.[6] Die auffällige Inszenierung des großen Gemäldes auf einer Staffelei ist ebenfalls eine Form von Bildhandeln: Das im Bild dargestellte biblische Gespräch über den Ehebruch wird dadurch unweigerlich zum Gesprächsthema im bürgerlichen Interieur. Van der Straatens Vorgehen liegt darin begründet, dass seine Ehe mit Melanie in mehrfachem Sinn eine Mesalliance ist: Er ist viel älter als sie, sie ist Calvinistin, er säkularer Jude, sie ist feinfühlig und gewinnend, er ein Freund von Zoten und Provokationen gegen den bürgerlichen Wohlanständigkeitszwang. So sind die beiden zum Ehebruch „wie vorherbestimmt", weshalb der Gatte das Bild als eine Art Antidot hat kopieren lassen, „so als Memento mori, wie die Capuziner", erklärt er (GBA–Erz. Werk, Bd. 4, 14).

Auch das lange Gespräch der Eheleute ist ein Modus des Bildhandelns, weil durch die Bildbetrachtung die Brüchigkeit der Ehe überhaupt erst richtig vor Augen geführt und ausgesprochen wird. Melanies Idee, im Gesicht der biblischen Ehebrecherin einen

---

5 Der Kunstsammler Van der Straaten besitzt neben vielen Originalen auch erstklassige Kopien berühmter Werke; er hat nicht nur in Venedig *Cristo e l'adultera* kopieren lassen, eine andere Kopie hat er in Paris bestellt, Veroneses *Hochzeit zu Cana* (1563), die er in voller Größe bei Empfängen im Speisesaal zeigt. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war es üblich, dass private Sammlungen und öffentliche Museen auch hochwertige Kopien beherbergten. So besitzt die Münchner Schack-Galerie, die Fontane von Besuchen kannte, neben 183 Originalen auch 84 Gemäldekopien, gemalt von angesehenen zeitgenössischen Künstlern wie Hans von Marées oder Franz Lenbach, die für ihre Aufträge gut bezahlt wurden und deren eigene Werke auch als 13 Originale in der Sammlung enthalten waren; vgl. https://www.pinakothek.de/besuch/sammlung-schack (Stand: 31. August 2022); https://kunstundfilm.de/2016/11/sammlung-schack/ (Stand: 31. August 2022).

6 Urbild der Sammlung Van der Straatens war die Galerie des Eisenwaren- und Stahlgroßhändlers Louis Ravené – die Ehebruchsaffäre der Ravenés im Jahr 1874 lag ja überhaupt Fontanes Romanplot in *L'Adultera* zugrunde (F-Handbuch1, 525). Die Galerie Ravené wurde 1850 mit 124 Bildern in der Wallstraße in Berlin eröffnet. Fontane hat sie zwar nie besucht, war aber durch Freunde und Bekannte über das Haus und die Sammlung informiert (Nürnberger 2007, 570).

Ausdruck von Unschuld erkennen zu können, erscheint in diesem Zusammenhang wie ein schlechtes Vorzeichen. Zugleich aber wollen die Eheleute „diese Stunde vergessen" (GBA–Erz. Werk, Bd. 4, 15) und geben sich am Ende ein Versöhnungsversprechen, benutzen also eine Grundformel des performativen Sprechens oder des Sprechhandelns. Überhaupt wird in Fontanes Romanen sehr viel geredet, etwa 55 % des Gesamttextes besteht aus Figurenrede und Gesprächen oder ihren schriftlichen Abarten wie Briefen, Telegrammen oder Tagebüchern.[7] Das heißt aber nicht, dass Reden bloßer Ersatz für Handeln wäre, Sprechen ist einfach eine alltägliche Form des Handelns.

Als Akt von Bildhandeln erweist sich auch der Entscheid des Paars, die *Adultera*-Kopie nach kurzer Zeit im Galerietrakt des Hauses gewissermaßen verschwinden zu lassen und damit den Blicken der Gäste zu entziehen, denn Melanie möchte unbedingt vermeiden, dass das Gemälde bei den regelmäßigen Diners im Hause Anlass zu Gerede über die Beziehung der Eheleute liefert. Man kann in diesem Vorgang des Wegsperrens der *Adultera* auch einen Akt der Verdrängung sehen. Dass sich das Verdrängte oft störend zurückmeldet, trifft auch in diesem Falle zu, denn ganz offensichtlich wirkt Ezechiels Antidot nicht richtig: Die Entfremdung der Eheleute vertieft sich. Typischerweise zeigt dies der Bilderfex Fontane an mehreren Episoden des Bildhandelns. So schwärmt Van der Straaten während eines Diners von Murillos Madonnen, die so „brünstig oder sagen wir inbrünstig gen Himmel" blickten, lobt Tizians Venusse („Fleisch, Fleisch") mit ihrem „ewigen Spitzentaschentuch" vor der Scham: „O, superbe." (GBA–Erz. Werk, Bd. 4, 32, 34) Die Gattin ist indigniert. Ein andermal vergleicht er eine wohlgebaute Kaffeehauswirtin mit der „Venus Kallipygos" (GBA–Erz. Werk, Bd. 4, 72), deren Statue er wohl in Neapel einmal bewundert hat. Es handelt sich bei dieser Darstellung wörtlich übersetzt um die ‚prachthintrige Venus', und diesen Hintern vergleicht Van der Straaten mit größtem Vergnügen mit einer Pfirsichpflaume. Und er möchte unbedingt ein passendes Kallipygos-Epigramm von Paul Heyse rezitieren, in dem man diese Pfirsichpflaume so richtig fühle, aber die Verse kommen ihm nicht in den Sinn. Die Gattin weigert sich zu helfen, denn ihr ist dies alles äußerst peinlich, und in dem Maße, in dem sie sich für ihren Gatten schämt, nähert sie sich einem anderen Mann und wird schließlich selbst zur *Adultera*, gewissermaßen zur lebenden Protagonistin der Gemäldekopie – ein Fall von *self-fulfilling prophecy*.

---

7 Die Berechnung des Gesprächsanteils erfolgte ebenfalls mit Hilfe der digitalen zeno-Ausgabe und der Wortzählfunktion des Schreibprogramms. Der Anteil von Figurenrede und Gespräch (und ihrer Abarten), also gewissermaßen die ‚Tonspur', beträgt über alle Romane gerechnet durchschnittlich 55 %. Den tiefsten Wert weist *Quitt* mit 37 % aus, den höchsten *Die Poggenpuhls* mit 71 %. Es fällt auf, dass die späten Romane durchwegs hohe Werte aufweisen (*Frau Jenny Treibel* [1893] 66 %, *Effi Briest* [1895] 62 %, *Die Poggenpuhls* [1896] 71 %, *Der Stechlin* [1898] 69 %), was belegt, dass der späte Fontane die Erzählfigur zugunsten von Gespräch und Figurenrede zurücktreten lässt. Damit korrespondiert die Faktenlage auf dem Gebiet der Bilddarstellung. Die Zahl der von den Romanfiguren erwähnten oder vermittelten Bildobjekte liegt in den späten Romanen deutlich höher: im Erstling *Vor dem Sturm* sind 270 Bildobjekte vom Erzähler vermittelt, 59 in Gespräch oder Figurenrede; in *Effi Briest* liegen diese Werte bei 50 resp. 55, in den *Poggenpuhls* bei 19 resp. 42, im *Stechlin* bei 112 resp. 162.

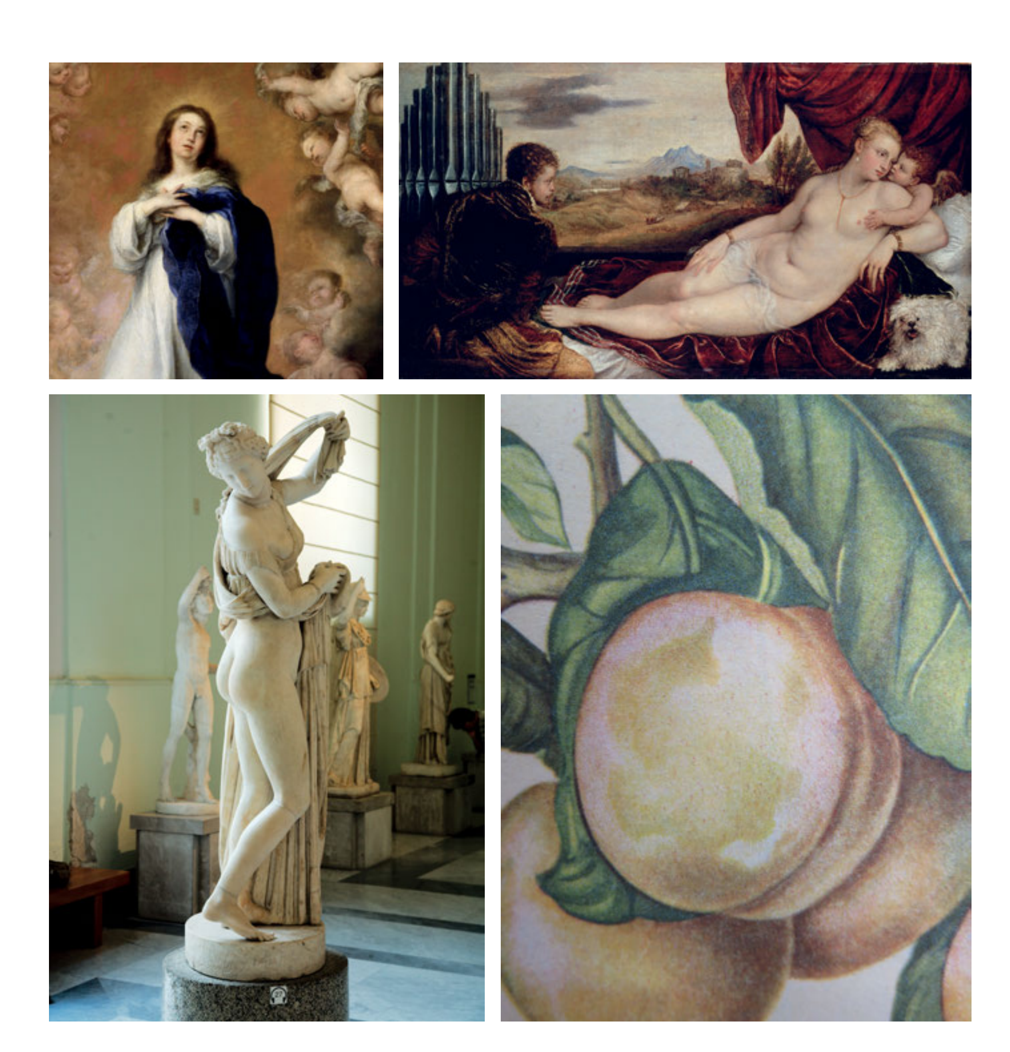


Abb. 2 bis 5: Ezechiel Van der Straaten schwärmt von „brünstigen“ Madonnen, dem „Fleisch“ der Venus und dem prächtigen Hintern der Venus Kallipygos. Seine Frau widert das an. – Abb. 2 (oben links): Bartolomé Esteban Murillo (1617–1682): Immaculada Conceptión, ca. 1665 (Ausschnitt). – Abb. 3 (oben rechts): Tizian (1488/1490–1576): Venus mit Orgelspieler, Amor und Hund, 1550 – Abb. 4 (unten links) Venus Kallipygos, 1. oder 2. Jh. v. Chr. – Abb. 5 (unten rechts): Frucht der Pfirsichpflaume Persikowaja.

Der Prozess der Loslösung Melanies von Mann und Kindern schreitet mit Bildern weiter voran. Die künftige Liebe der innerlich beschämten und äußerlich verstimmten Gattin, der neue Volontär im Bankhaus Van der Straaten und Hausfreund Ebenezer Rubehn, ist ihr bereits sympathisch, bevor sie ihm begegnet ist. Als ihr der Gatte im Voraus ein Visitenkartenfoto des Mannes zeigt, kommentiert sie: „Ah, der gefällt mir. Er hat etwas Distinguirtes: Offizier in Civil oder Gesandtschafts-Attaché! Das lieb' ich.“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 4, 20) Zu Weihnachten erhalten die beiden Töchter „ein riesiges Puppenhaus, drei Stock hoch, und im Souterrain eine Waschküche mit Herd und Kessel und Rolle. Und zwar eine altmodische Rolle mit Steinkasten und Mangelholz. Und sie rollte wirklich.“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 4, 99–100) Ein Wunder von einem Spielzeug, ein häusliches Universum.



Abb. 6: Melanie van der Straaten will aus dem Puppenhaus ausbrechen. – D'Orville'sches Puppenhaus. Offenbach, Haus der Stadtgeschichte. Foto: Thomas Lemnitzer.

Die Kinder sind selig und auch Melanie scheint sich „des Glücks der Andern zu freuen oder es gar zu theilen“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 4, 100). Wer aber genauer hinschaut, erkennt, dass sie „[b]laß und angegriffen“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 4, 100) auf dieses Modell des ewigen Rollens, der hausfraulichen Monotonie, der Alltagsmangel und des familiären Rollenspiels blickt. In der Folgezeit wird ihr jeder Tag „qualvoller, und die sonst so stolze und siegessichere Frau, die mit dem Manne, dessen Spielzeug sie zu sein“ scheint und zu sein vorgibt, „durch viele Jahre hin immer nur ihrerseits gespielt“ hat, schrickt zusammen und gerät „in ein nervöses Zittern, wenn sie von fern her seinen Schritt auf dem Corridore“ hört. Und es wird ihr dabei, „als müsse sie fliehen und aus dem Fenster springen“. (GBA–Erz. Werk, Bd. 4, 105) Dieser Sprung führt dann zur Flucht mit dem Geliebten Rubehn nach Italien und in die Wahrheit, denn „dies rückhaltlose Bekenntniß ihrer Neigung“ ist gleichbedeutend mit dem „Einsetzen ihrer Existenz“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 4, 116) außerhalb des Puppenheims.

In Rom, wo sich das Paar längere Zeit aufhält und auch heiratet, taucht die Tintoretto-Kopie in Melanies Gedanken wieder auf. Denn „das Bild", so schreibt Melanie ihrer Schwester Jacobine nach Berlin, „über das ich damals so viel gespottet und gescherzt habe, es will mir nicht aus dem Sinn. Immer dasselbe ‚Steinige, steinige' [...]". (GBA–Erz. Werk, Bd. 4, 123)

Andere Bilder, die man als Leser kaum bemerkt, weil sie nicht hervorgehoben sind, werden zum Signum von Melanies neuer Existenz. Melanie muss diese Bilder gut kennen, denn sie sieht sie vor sich, wenn sie aus dem Fenster ihrer Wohnung in der Via Catena über den Tiber blickt und ihr „‚vom andern Ufer her, ein paar Lichter'" entgegenblinken. „Und diese Lichter", so schreibt sie ihrer Schwester, „kommen von der Farnesina, der berühmten Villa, drin Amor und Psyche so zu sagen aus allen Fensterkappen sehen." (GBA–Erz. Werk, Bd. 4, 122)

In der Geschichte von Amor und Psyche, die Raffael mit einigen Mitarbeitern in den Räumen der Villa an die Wände gemalt hat, wird davon erzählt, dass die bezaubernde Königstochter Psyche die Menschen so verzückte, dass Aphrodite eifersüchtig wurde und ihren Sohn Amor damit beauftragte, die junge Frau besinnungslos verliebt zu machen, aber in einen Nichtswürdigen. Nun verliebt sich aber Amor selbst in Psyche, besucht sie nachts im Dunkeln und nimmt ihr das Versprechen ab, ihn nie bei Licht anzusehen. Sie tut es aber trotzdem und der geflügelte Liebesgott entflieht. Die erzürnte Venus fahndet nach der jungen Frau, foltert sie und straft sie mit schrecklichen Aufgaben. Psyche meistert alle, steigt sogar in die Hölle hinab und wird schließlich von Jupiter begnadigt und mit Amor vereint.





Abb. 7 und 8: Die Fresken mit Amor und Psyche – ein Gegenbild zu *Cristo e l'adultera.* – Abb. 7 (links): Raffaellino del Colle (1490–1566): Venus zeigt dem Amor die Psyche. Fresko, zwischen 1517 und 1518. – Abb. 8 (rechts): Giulio Romano: Venus fährt im Wagen zu Jupiter. Fresko, zwischen 1517 und 1518.

Einen ähnlichen Weg der Befreiung durch Bewährungen müssen Melanie und Rubehn gehen: Nachdem Melanie eine schwere Depression und eine lebensgefährliche Geburt leidlich überstanden hat, gerät das Paar in Berlin, wohin es zurückgekehrt ist, in absolute Isolation. Es ist dazu verurteilt, wie in einem schalltoten Raum zu leben, alle Kontakte sind abgebrochen, selbst die Schwester verleugnet Melanie. Das Bank-





Abb. 9 und 10: Die Ehebrecherin im Kerngehäuse eines Gravensteiners – ein gelungener Bilderscherz Van der Straatens. – Abb. 9 (links): Gravensteiner. Kolorierte Abbildung, 1855. – Abb. 10 (rechts): Hans Rottenhammer: Cristo e l'adultera, vor 1550 [Ausschnitt: Verkleinerung der Frauenfigur].

haus von Rubehns Vater geht bankrott, so dass sich die beiden mit einfachen Arbeiten durchschlagen müssen. Ganz am Ende dieser Ehebruchsgeschichte taucht, wie wir wissen, das Auslöser-Bild *Cristo e l'adultera* in eine winzige Medaillonminiatur verwandelt im Kerngehäuse eines Gravensteiner Apfels wieder auf. Der Roman wird somit von dem titelgebenden Gemälde eingerahmt. Es ist anzunehmen, dass nicht die ganze Szene der Gemäldekopie auf Medaillonmaß verkleinert wurde, man würde darauf nichts erkennen können; wahrscheinlich ist nur die Hauptfigur zu sehen, die Ehebrecherin, die Melanie so genau angeschaut und an der sie die verlockende Vorstellung einer Unschuld in der Schuld gewonnen hat.

Ehebrecherin – Schuld – Apfel: Die Motivreihe ist etwas plump, aber der Absender, Melanies ehemaliger Gatte Ezechiel, ist in seinen Scherzen und Anzüglichkeiten nie sehr wählerisch gewesen. Das Medaillon erinnert an Melanies Ehebruch, das raffinierte Weihnachtsgeschenk des Ex-Gatten lässt aber die Schuld vom Großformat von 1,14 m Höhe und 2,04 m Breite auf eine Winzigkeit zusammenschrumpfen – es ist dies seine scherzhafte Art von Bildhandeln und zugleich ein erneuertes Angebot zur Versöhnung, wie es das Versprechen nach dem langen Bildgespräch am Anfang des Romans beinhaltete, nun aber von einem Augenzwinkern begleitet.[8] Die finale Bildhandlung besteht darin, dass Melanie das Medaillon als Amulett zu tragen gedenkt.

8 Das Happy End des Romans ist Fontane von Zeitgenossen als Verharmlosung des Ehebruchs angekreidet worden. Vor Gericht wurde er allerdings deswegen nicht gezerrt, wie es dem französischen Romancier Gustave Flaubert wegen *Emma Bovary* widerfahren ist. Auch in der literaturwissenschaftlichen Diskussion ist das Ende verschiedentlich als zu versöhnlich oder als erzähltechnische Schwäche kritisiert worden. Eine Darstellung dieser Kritik und der wichtigen Gegenargumente findet sich bei Caviola 1990, 309–326. Im Lichte der ikonologisch konsequenten Vorbereitung des Happy Ends und des ironischen Bildhandelns des Protagonisten Van der Straaten erscheint mir die Kritik verfehlt.

3 Bildspuren und Bildprofile

Bei den Bildzitaten in *L'Adultera* handelt es sich ganz offensichtlich um mehr als um einzelne Verweise auf bildungsbürgerliche Glanzlichter, Fontane hat vielmehr eine durchgehende Bildspur realisiert, ein ziemlich festes Bindegewebe in der Romantextur. Im Roman lassen sich insgesamt 67 Bilder mit einem Textanteil von etwa 18 % am gesamten Romantext eruieren. Er gehört damit zu den bildhaltigsten Werken Fontanes. Dass 30 % des Bilderbestands Kunstwerke im engeren Sinn sind, also deutlich mehr als die 20 % im Gesamtwerk, hat viel damit zu tun, dass der Protagonist Van der Straaten ein reicher und passionierter Gemäldesammler ist.

Die Bildspur eines Romans erfasst das Vorkommen und die Verteilung der Bildobjekte und ikonischen Themen entlang der Erzählstrecke und der Kapitel. Die unten abgebildete Bildspur von *L'Adultera* erfasst diese Daten. Die wichtigsten Parameter der Bildobjekte ergeben als Gesamtes das Bildprofil, sozusagen den spezifischen Fingerprint des Romans.

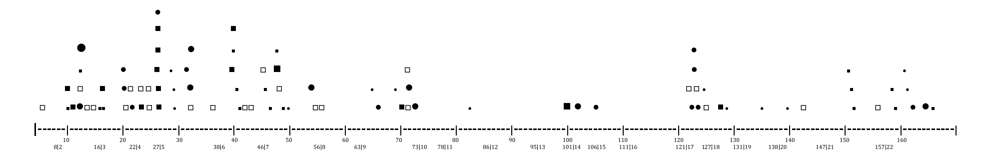


Abb. 11: *L'Adultera* (1882): Bildspur (Bilddichte: 18,2) – Bildobjekte Gesamt: 67.

Tab. 1a: Vermittlung und Präsenz der Bildobjekte in *L'Adultera*

	Anzahl	davon auf der primären Erzählebene präsent	davon nicht präsent
■ vom Erzähler vermittelt:	35	33	2
● in Gespräch oder Figurenrede vermittelt	32	10	22

Tab. 1b: Format der Bildobjekte in *L'Adultera* und ikonische Themen

	Anzahl
•/▪ bloße Nennung des Bildobjekts (-B)	30
•/■ kurze Beschreibung (kB, einige Attribute)	26
●/■ mittlere Beschreibung (mB, einige Sätze)	10
●/■ lange Beschreibung (lB, ein oder mehrere Abschnitte)	1
□ ikonisches Thema (≠ einzelnes Bildobjekt), Äußerungen über Sammeln, Kunst und Kapital, Malerei und Musik etc.	23

Wie steht es nun aber mit der Bildspur in weniger beachteten Erzähltexten wie etwa *Ellernklipp* (1881)? Gibt es in *Ellernklipp* überhaupt Bilder?

Im Zentrum dieser in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts angesiedelten Geschichte steht das Waisenmädchen Hilde. Die Achtjährige wird vom Emmeroder Wildhüter adoptiert, verliebt sich in ihren Stiefbruder Martin, verliert ihn unter mysteriösen Umständen und wird dann zur Frau des viel älteren Adoptivvaters. Mit einer Bilddichte von 9 % steht der Kurzroman zuunterst auf der Rangliste, und doch verbirgt sich in ihm ein Bilderschatz von immerhin 41 Objekten. Die Bildersammlung beginnt mit einem Hirschgeweih, aber nicht am Haupt eines Hirsches, sondern als eine Art Amtszeichen am Forsthaus von Emmerode (GBA–Erz. Werk, Bd. 5, 5), und sie endet mit Hildes Grabstein (GBA–Erz. Werk, Bd. 5, 134). Im Durchlauf begegnen uns keine bekannten Kunstwerke von Tintoretto, Tizian, Murillo oder Raffael wie in *L'Adultera*, sondern vor allem Motive aus dem Alltag und dem religiösen Leben, zum Beispiel ein Schlangenring und eine Wanduhr mit einem krähenden Hahn, Holzschiffchen und ein Schneemann, fliegende Engel und Weihnachtskrippen, Wirtshausschilder und Münzen. Kunst im engeren Sinne ist rar, allenfalls kann man die Stiche aus einer wertvollen Bilderbibel im Besitz des Pastors Sörgel (GBA–Erz. Werk, Bd. 5, 7) oder das handtellergroße Pastellporträt der verstorbenen Wildhütergattin, gemalt von einem Halberstädter Zeichenlehrer (GBA–Erz. Werk, Bd. 5, 71), dazuzählen. Bei genauerem Hinsehen fallen Motivgruppen und Wiederholungen auf: Schmuck, Münzen, Spielzeug, Weihnachtskrippen, Ornamentales und Heraldisches bilden Cluster und Schwerpunkte und prägen das spezifische Bildprofil des Kurzromans.

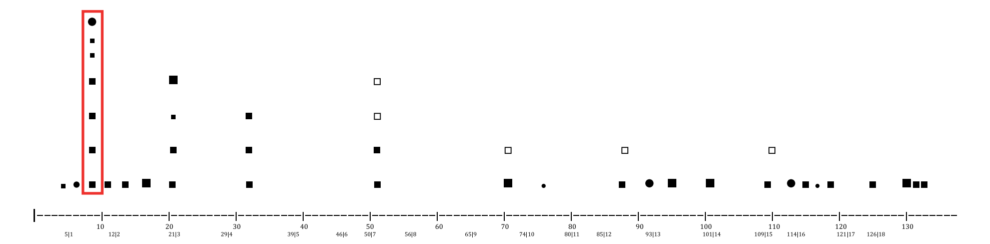


Abb. 12: *Ellernklipp* (1881): Bildspur (Bilddichte: 9) – Bildobjekte Gesamt: 41.

Tab. 2a: Vermittlung und Präsenz der Bildobjekte in *Ellernklipp*

	Anzahl	davon auf der primären Erzählebene präsent	davon nicht präsent
■ vom Erzähler vermittelt:	35	33	2
● in Gespräch oder Figurenrede vermittelt	6	3	3

Tab. 2b: Format der Bildobjekte in *Ellernklipp* und ikonische Themen

	Anzahl
•/▪ bloße Nennung des Bildobjekts (-B)	9
●/■ kurze Beschreibung (kB, einige Attribute)	23
●/■ mittlere Beschreibung (mB, einige Sätze)	9
⬤/■ lange Beschreibung (lB, ein oder mehrere Abschnitte)	0
☐ ikonisches Thema (≠ einzelnes Bildobjekt)	7 (Zeichenlehrer als Porträtist, Münzen als magische Medizin, Bildgeschenke etc.)

Zwar sind in dieser Bildspur einige Lücken auszumachen, fünf von achtzehn Kapiteln sind nicht bildhaltig, Motivketten sichern aber den Zusammenhang. Eine lange Beschreibung, wie wir sie in *L'Adultera* finden, fehlt, meist werden die Bildobjekte vom Erzähler bloß genannt oder kurz beschrieben. Wir erkennen zudem, dass die Bilder rhythmisiert in Scharen oder Wellen auftreten. So strebt auf den Seiten 9–10 eine Bildsäule von acht Objekten empor:



Abb. 13 (Bildsequenz): Der ‚Schatz' von Hildes Mutter Erdmuthe Rochussen: Wie passen diese Objekte zusammen? – Von links nach rechts: Zusammengesteppte Decke, Bernsteinkette mit Herz, Schlangenring, Ebenholzkästchen, Goldgulden, Speziestaler, Eheringe.

Wir bekommen hier die Hinterlassenschaft von Hildes eben verstorbener Mutter gezeigt. Die Tote liegt unter einer „aus bunten Zeugstücken sauber zusammengesteppten Decke [...], eine Kette von Bernsteinkugeln um den Hals, daran ein flammendes Herz" hängt. Ihre Linke lässt „gleich auf den ersten Blick einen Schlangenring am vierten Finger erkennen". Und auf dem Fensterbrett überrascht ein „zierliche[s] und mit Silber eingelegte[s] Ebenholzkästchen[ ]" (GBA–Erz. Werk, Bd. 5, 9) mit dem Schatz der einfachen Holzfällerwitwe: „ein Goldgulden, ein Species, ein paar kleinere Münzen und daneben zwei silberne Trauringe [...]". (GBA–Erz. Werk, Bd. 5, 10)

Angesichts dieses ‚Schatzes' stellen sich zwei Fragen: Inwiefern handelt es sich hier überhaupt um Bilder? Und: Was sagt das Ensemble über die Besitzerin aus?

Es gehören ausschließlich Objekte mit einem bestimmten Verwendungszweck zu dieser Hinterlassenschaft, sogenannte „Wozu-Dinge" (nach der Terminologie des Philosophen Wilhelm Schapp [2004, 11–32]), und doch haben oder sind sie alle auch Bild, wenn man unter ‚Bild' eine räumliche Konstellation versteht, die für etwas anderes

steht. Solche Dingbilder, die zugleich nützlicher Gegenstand und Bild sind, finden sich recht häufig in Fontanes Romanen, wie zum Beispiel der gern und oft verwendete Muschelschlitten (GBA–Erz. Werk, Bd. 1, 188, 337; Bd. 20, 104) oder eine Meißner Kaffeekanne, „auf deren Deckel Gott Amor sich schelmisch auf seinen Bogen“ stützt (GBA–Erz. Werk, Bd. 1, 106). In *Ellernklipp* kommen Dingbilder besonders häufig vor. Am wenigsten bildartig wirken der Quilt und das Ebenholzkästchen, ihr Bild-Sein besteht aus den eingenähten oder eingelegten Ornamenten, den farbigen Diagonalmustern und silbernen Ranken, die in ihrer Zeichenhaftigkeit an Wappen erinnern. Ornamente gehören zur frühesten Schicht der menschlichen Bildproduktion. In zwei Fällen ist das Bild ans Ding appliziert (das Herz an die Kette und der Schlangenkopf an den Ring), bei den Münzen ist es aufgeprägt (die Figur eines Heiligen und der Kopf eines Herrscher auf dem Avers). Der Ring schließlich ist ein altes Symbolzeichen für Bindung und insofern ebenfalls ein Bild.

Alle diese Dinge in ihrer besonderen Qualität und Unterschiedlichkeit erzeugen eine Gesamtvorstellung, welche man das Bildprofil einer Romanfigur nennen könnte. Hier sind es die Bildattribute von Hildes Mutter, die wir nie richtig kennenlernen, weil sie gerade vor dem Einsetzen der Erzählung gestorben ist. Etwas scheint unstimmig an dieser Hinterlassenschaft, vor allem die eigenartige Mischung von heidnischen Amuletten und christlichen Symbolen, auch wollen die wertvollen Münzen nicht zu einer armen Holzfällerwitwe passen. Die Gruppe der Dingbilder codiert also das Lebensrätsel der Toten und zugleich Hildes ungeklärte Herkunft. „‚[I]rr und verworren sind unseres Herzens Wege‘“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 5, 10), mit diesen Worten fasst Pastor Sörgel dieses Rebus.[9]

In allen Romanen schaffen Bildgruppen Profile von Orten, Figuren oder Motiven. Wie steht es damit im Opus magnum *Der Stechlin*? Gibt es darin Schlüsselbilder von ähnlicher Tiefenwirkung auf Themen und Figuren wie in *L'Adultera*?

Zuerst fällt einem wohl der rote Hahn ein, der nach einer lokalen Legende immer dann aus dem Stechliner See auftaucht und laut ins Land hinaus kräht, wenn sich in der Welt draußen etwas Großes ereignet. Von dieser merkwürdigen Erscheinung – und als ‚Erscheinung‘ ist der sagenhafte Hahn auch ‚Bild‘ – ist mehrmals die Rede. Immer wird damit die unmittelbare Verbindung von Lokalem und Globalem sichtbar gemacht – tatsächlich ein Grundthema im *Stechlin*. Es gibt indes noch viel dichter an der Hauptfigur zwei Bilder von ähnlicher Qualität, zwei Schlüsselbilder des Herrenhauses: eine „große blanke Glaskugel“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 7) und eine Rokoko-Uhr.

Die Glaskugel aus der nahen Globsower Glashütte steht im Vorhof des Stechliner Herrenhauses und ist innen mit blankem Zinn ausgelegt, so dass sie wie ein kon-

---

9 In der Figur Hildes verdichten sich komplizierte Vater-Tochter-Beziehungen. Ihr Gatte, der Emmeroder Wildhüter, könnte ihr Vater sein; ihr Vater, ein verstorbener Holzschläger, war nicht ihr Erzeuger. Hilde ist, davon weiß sie aber nichts, das uneheliche Kind, das der junge Graf von Emmerode einst mit ihrer Mutter Erdmuthe Rochussen gezeugt hat. Von ihm dürften einige der wertvollen Gegenstände stammen.




Abb. 14 und 15: Zwei Schlüsselbilder der Stechliner Welt: das Raum-Bild der spiegelnden Kugel im Vorhof und das Zeit-Bild der Chronos-Uhr im Treppenhaus. – Abb. 14 (links): Winter in Glaskugel. Foto: Barbara Hilmer-Schröer – Abb. 15 (rechts): Pendeluhr, Boot des Chronos. Frankreich um 1805.

vexer Spiegel den gesamten Stechliner Kosmos auf ihrer Oberfläche als Bild einzufangen vermag, Tag und Nacht, mit allen Veränderungen, also auch die sich im Vorhof nähernden Gäste registriert, wenn diese auf den kleinen gläsernen Spiegelplaneten zuschreiten und dabei zur Kenntlichkeit verzerrt werden, wie der füllige Hauptmann Czako mit Bedauern feststellen muss: „‚Wenn man nur bloß etwas besser aussähe ...'", klagt er bei seinem Anblick. (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 72) Siebenmal wird diese Kugel erwähnt, und sie wird auch nach dem Tod des Majors von Stechlin unbeirrt Bilder einfangen, zum Beispiel wenn Sohn Woldemar mit seiner jungen Gattin Armgard im Herrenhaus einziehen und neues Leben in den „alten Kasten" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 21) bringen wird.

Wer in die Vorhalle des Herrenhauses tritt, begegnet einem zweiten Schlüsselbild der Stechliner Welt: Dort, wo sich die beiden Arme der Treppe kreuzen, steht auf einem „ziemlich geräumigen Podest mit Säulchengalerie" eine Rokokouhr „mit einem Zeitgott darüber, der eine Hippe" führt (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 19) alle Ankommenden mustert und zuweilen „beinah' verdrießlich" empfängt. (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 298) Beharrlich taktet er die Stechliner Zeit, gibt die letzten Monate, Tage und Stunden des alten Herrn an, ist aber im Unterschied zum christlichen Sensenmann nicht in erster Linie ein Todesbote, wie er bei Fontane ja wiederholt auftaucht, etwa im mehrfach zitierten Lübecker Totentanz. Marie Kniehase betrachtet eine Reproduktion des bekannten Werks im Herrenhaus von Vitzewitz als Zeichen „einer letzten Gleichheit aller irdischen Dinge" (GBA–Erz. Werk, Bd. 1, 96), und Christine Holk will ihn als Entwurf für einen Bilderschmuck in der geplanten Familiengruft nehmen (GBA–Erz. Werk, Bd. 13, 15). Die christliche Figuration des Todes erscheint auch im *Stechlin* als der vierte *Apokalyptische Reiter* des Peter von Cornelius, an dem den Malerprofessor Cujacius eines besonders freut: „Und dieser vierte sichelt am stärksten." (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 241)




Abb. 16 und 17: Totentanz und Apokalypse: Bilder von den letzten Dingen. – Abb. 16 (links): Ausschnitt von Carl Julius Milde (1803–1875): Der Tod mit Junggesell und Jungfrau, 1852. Kopie nach dem verlorenen Lübecker Totentanz aus dem 15. Jahrhundert von Bernt Notke – Abb. 17 (rechts): Ausschnitt von Peter von Cornelius (1783–1867): [Karton für] Die Apokalyptischen Reiter, 1845.

Nein, der Stechliner „Hippenmann" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 26) ist der antike Zeitgott Chronos, der die Ablösung der Zeitalter und Herrschaften regelt und nach einer orphischen Tradition in den Gefilden der Seligen als Herrscher des Goldenen Zeitalters regiert, unter Abhaltung von Feiern und Festmählern (vgl. Hunger 1974, 223–224), etwa so wie sich Dubslav von Stechlin die Zeit im Herrenhaus nach seinem Ableben ausmalt, „wenn dann die junge gnädige Frau Besuch kriegt oder wohl gar einen Ball giebt" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 437) und im Empfangssaal Minister, Afrikaforscher, Porträtmaler und Pianisten mit ihren Damen tanzen und lebende Bilder stellen werden.

Allein an der Glaskugel und der Chronos-Uhr, dem Raum-Bild und dem Zeit-Bild der Stechliner Welt, hängen weitere Bilder und an diesen nochmals weitere, so dass wir in diesem „Vielheits-Roman" (Fontane an Paul Heyse, 9. Dezember 1878; HFA,IV, Bd. 2, 639) 270 Bilder vorfinden, um die herum etwa ein Fünftel der Textmenge organisiert ist.

4 Bildkapseln – die Funktion der fast unsichtbaren ‚kleinen Formate'

Wenn, wie die bisherigen Darlegungen hoffentlich gezeigt haben, Fontanes Imagerie riesig und universal ist, müssen wir uns fragen, weshalb sie in ihrem Ausmaß bisher noch nicht erfasst wurde.

Eine Antwort liefert uns die Beobachtung, dass Fontane die Bilder oft nur benennt oder auflistet („ein Goldgulden, ein Species, ein paar kleinere Münzen“) oder sie mit wenigen Attributen beschreibt („ein zierliche[s] und mit Silber eingelegte[s] Ebenholzkästchen[ ]“, GBA–Erz. Werk, Bd. 5, 9–10). Diese von der sprachlichen Darstellung her ‚kleinen Formate‘ machen die große Mehrheit der Bildvorkommen aus (insgesamt 86 %), so dass wir natürlich beim Lesen vieles kaum bemerken. Zahlreiche Details lässt der Autor in seinem Beiläufigkeitston unter der Wahrnehmungsschwelle der Leserinnen und Leser durchlaufen. Im Erzählfluss sind die Bilder verborgen und zugleich geborgen und bleiben auffindbar. Viele Bilder, Namen, Titel oder Bezeichnungen, die zeitgenössischen Leserinnen und Lesern selbstverständlich und vertraut waren, sind für uns inzwischen verblasst oder vergessen. Nur wenige wissen heute noch, was eine Sägebirne oder eine Wackelpagode ist, wenige kennen das Œuvre der Rosa Bonheur oder das Werk von Hubert Herkomer.



Abb. 18: Die Wackelpagoden von Schloss Arpa machen Franziska Franz ganz nachdenklich. Hier ist sie die Fremde. – Johann Joachim Kaendler (1706–1775): Sitzende Pagode. Porzellan, Meißen.

‚Wackelpagoden‘ hießen die weit verbreiteten und beliebten Wackelkopffiguren aus Porzellan in Gestalt buddhaartiger kleiner Chinesen. Sie konnten Kopf, Zunge und Hände bewegen. Solche Figuren entdeckt Franziska Franz in ihrem neuen Zimmer im Schloss Arpa auf einer „Bücheretagère von Nußbaumholz, auf deren oberstem Bord allerlei Meißner und chinesisches Porzellan“ steht, „links und rechts zwei kleine Pagoden“, die Franziska in Bewegung setzt und dann versonnen „ihrem gravitätischen Kopfnicken“ zuschaut (GBA–Erz. Werk, Bd. 7, 107). Die junge Schauspielerin vom leichten Fach ist eben aus den Flitterwochen hier angekommen, frisch verheiratet mit dem knapp fünfzig Jahre älteren Grafen Petöfy – eine äußerst diffizile Situation. Sie hat allen Grund, selber nachdenklich mit dem Kopf zu nicken.




Abb. 19 und 20: Hubert Herkomer war ein gefragter Porträtist und Schöpfer von auffallend anmutigen und aparten Damenbildnissen. – Abb. 19 (links): Hubert Herkomer (1849–1914): Lady In White, 1885 – Abb. 20 (rechts): Hubert Herkomer: Emilia Francis, „Lady Dilke", 1887.

Und Hubert Herkomer? Der als Knabe mit seinen liberal gesinnten Eltern aus Bayern Emigrierte stieg in den Achtzigerjahren zu einem der begehrtesten Porträtisten Englands auf, er hat eines der offiziellen Porträts der englischen Königin Victoria gemalt, man kannte ihn aber auch in Berlin gut, bewunderte seine Bilder in Galerien, seine *Lady in White* wurde an der Berliner Kunstausstellung 1886 gar mit einer goldenen Medaille ausgezeichnet.[10] In der Berliner Wohnung des Botschaftsrats a. D. Graf Barby am Kronprinzenufer hängt „das von Hubert Herkomer gemalte Bild der verstorbenen Gräfin" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 151). Es handelt sich also um ein Hybrid, um das fiktive Bildnis einer fiktiven Figur, gemalt von einem damals berühmten realen Künstler. Es muss entstanden sein, als die Barbys in London lebten, und es muss eine Dame zeigen, welche die Solidität des Bündner Patriziats, aus dem die Gräfin stammte, mit der liberalen Weltoffenheit einer Diplomatengattin zu vereinen wusste. Vielleicht

10 Hubert Herkomer besuchte in England Kunstschulen und arbeitete dann jahrelang als namhafter Sozialreporter und Illustrator für die Wochenillustrierte *The Graphic*. Vincent van Gogh bescheinigte ihm die Fähigkeit, selbst mit der Darstellung eines Misthaufens etwas Vornehmes hervorzubringen. In England wurde er später zum Malerstar. Er wurde in den Adelsstand erhoben und als Nachfolger des legendären John Ruskin an die University of Oxford berufen. Dass sich Herkomer später auch als Schauspieler, Hypnotiseur, Komponist, Filmemacher und Promotor des Automobilsports hervortat, konnten van Gogh und Fontane nicht wissen. Zu Herkomers Leben und Werk vgl. Herkomer 1999 [1910/11]; Pietsch 1901; Pritchard 1987; Roob 2007.

glich sie der in Berlin gezeigten *Dame in Weiß*. Oder doch eher der freundlichen, etwas ländlich wirkenden *Lady Dilke*? Wir müssen die Frage offenlassen.

Die Wackelpagode und Herkomers Porträt der Gräfin Barby waren für Zeitgenossen bei aller Kürze der Darstellung Auslöser von mannigfaltigen Bildassoziationen. Der Autor benutzte seine ‚kleinen Formate' als Abbreviaturen, um mit geringstem Erzählaufwand starke Wirkungen zu erzeugen, denn auch Bilder, die nur in wenigen Wörtern vergegenwärtigt werden, vermögen etwas, was Wörter allein nicht können. Eine verkapselte Formulierung wie „das von Hubert Herkomer gemalte Bild der verstorbenen Gräfin" vermochte Bündel schillernder Assoziationen von vornehmen, aparten, gebildeten, gut gekleideten, smarten, kühlen, anmutigen Damen auszulösen. Solche Auslöserreize können wir an vielen Stellen beobachten und daran das Potenzial von Bildern für Fontanes Erzählen ermessen: Es liegt an der speziellen Präsenz der Bilder, dass sie auf *einen* Blick von sich aus eine Totalität von Eindrücken und Vorstellungen aufschließen können, auch im Gedächtnis. Mit wenigen Wörtern lässt sich dieser Prozess im inneren Auge der Lesenden aktivieren: die *Adultera*, der „Schlangenring", die „große blanke Glaskugel", die Uhr mit dem „Hippenmann", die „Wackelpagode", „das von Hubert Herkomer gemalte Bild" – alle diese sprachlichen Bild-Formeln vermögen sich aus eigener Kraft im inneren Auge[11] der kundigen Leserinnen und Leser einzunisten und zu entfalten, sie verstärken Romanmotive und Figuren, transponieren oder umspielen sie ironisch. Es sind hochaktive Imaginations-Pole.

Für viele zeitgenössische Leserinnen und Leser konnten auch unscheinbare Hinweise zu klaren Signalen werden. Um diesen Vorgang nachzuvollziehen, behelfen wir uns mit einem Gedankenspiel und stellen uns einen amerikanischen Roman aus den späten 90er Jahren des 20. Jahrhunderts vor, in dem in einer Episode ein Geschwisterpaar, ein junger Mann und eine noch jüngere Frau, ins Kino gehen und sich als Freizeit-Thrill den monumentalen Kriegsfilm *Apokalypse Now* anschauen. Die Episode spielt in den 80ern, der Film ist also wenige Jahre zuvor gedreht worden. In unserem fiktiven Roman wird nur der Filmtitel genannt, der Kinobesuch wird nicht erzählt, keine der schrecklichen Kriegsszenen im vietnamesischen Dschungel wird geschildert – warum auch, die meisten Leser kennen den Film und seine blutige Story. An einer anderen Romanstelle erfahren die Leser, dass der Vater der beiden Kinogänger

---

11 Der Neurologe Oliver Sacks hat in verschiedenen Fallgeschichten die Bedeutung des ‚inneren Auges' hervorgehoben als Kraft der Imagination (in Phantasie, Tagtraum und Traum). Er führt Beispiele erblindeter Menschen an, welche nach einer Phase des totalen Verlusts des inneren Vorstellungsvermögens plötzliche ‚Erleuchtungen' erlebten, wenn unversehens wieder Lichtschlieren, dann Formen und Farben auf dem inneren Bildschirm auftauchten. Er erklärt diese visuellen Phänomene damit, dass die Sehrinde auch für innere Reize sehr empfänglich sei. „Wie Forscher herausfanden, aktivierten Vorstellungsbilder viele derselben Areale in der Sehrinde wie die Wahrnehmung selbst, woraus folgt, dass die bildhafte Vorstellung nicht nur eine psychologische, sondern auch eine physiologische Realität ist und sich zumindest einige Nervenbahnen mit der visuellen Wahrnehmung teilt." (Sacks 2011, 245) Fontane verwendet den Ausdruck ‚inneres Auge' übrigens auch in *Graf Petöfy* (GBA–Erz. Werk, Bd. 7, 92).

in Vietnam gefallen ist und die junge Frau ihn als Kind nicht einmal gekannt hat. Ihr ist nur eine Uhr als Andenken geblieben.

In *Die Poggenpuhls* (1896) hat Fontane genau das gemacht, was in diesem Gedankenspiel skizziert ist: Der junge Sekondeleutnant Leo von Poggenpuhl weilt zu Hause auf Urlaub, und als unternehmungslustiger Mann überredet er seine 17-jährige Schwester Manon, das „Nesthäkchen“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 16, 10) der Familie, mit ihm auf Vergnügungstour zu gehen: „Manon, auf dich, denk’ ich, ist Verlaß. Wir sehen uns das Rezonvillepanorama an (so was verstehn die Franzosen)“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 16, 41).[12]

Das Rundbild der französischen Maler Edouard Detaille (1848–1912) und Alphonse de Neuville (1836–1885) stellt die Schlacht bei Rezonville (16. August 1870) im Deutsch-Französischen Krieg auf monumentale Weise dar. Manon und Leo können sich von der Plattform aus ansehen, wie sich im Abendlicht die französischen Kommandanten beim großen Steinkreuz außerhalb des Dorfes treffen, um Entscheidungen über das weitere Vorgehen zu treffen. Wenn sich die Geschwister um ihre Achse drehen, sehen sie die Reiter der Garde impériale auf ihren Schimmeln heranpreschen, erschöpfte Soldaten an einem Brunnen, tote Preußen und Franzosen auf einem Feldweg in ihrem Blut, Verwundete, die zu einem Lazarett geschleppt werden. Von all dem ist in Fontanes Roman aber mit keinem Wort die Rede – warum auch, die Massen strömten in das 1883 geschaffene Werk, das auch in Berlin zum Kassenschlager wurde so wie heute ein Blockbuster in den Kinos. Viele Berliner hatten nach dem Besuch Bilder von dieser Schlacht im Kopf. Für die Geschwister ist mit dem Krieg, der vor ihren Augen wütet, ebenfalls ein Familiendrama verbunden wie im fiktiven Romanbeispiel: Zwei Tage nach Rezonville, in der Folgeschlacht von St. Privat, ist nämlich ihr Vater gefallen, zusammen mit 14.000 weiteren preußischen Soldaten. Der Tod des Majors von Poggenpuhl hat die Familie mit einer kleinen Rente zurückgelassen, sie lebt seitdem in prekären kleinbürgerlichen Verhältnissen. Auch von dieser Schlacht gab es übrigens ein erfolgreiches Panorama, Effi Briest hat es im National-Panorama an der Herwarthstraße angeschaut und verwirrt verlassen (GBA–Erz. Werk, Bd. 15, 48).[13] Was

12 Mit der Äußerung über die französischen Panoramamaler legt Fontane dem jungen Leutnant eigene Erkenntnisse in den Mund. Nach dem Besuch des Rezonville-Panoramas schrieb er an seine Tochter Martha: „Desto mehr habe ich mich an dem Panorama von *Rezonville* erfreut, von den Malern Neuville und Detaille. So wie sich’s um Kunst handelt, schrumpfen wir zusammen; selbst in Emeuten und Barrikadenbauen haben die Franzosen mehr chic. Ein Glück, daß sie so leichtsinnig, so geldgierig und so kindisch sind, – wir wären sonst immer verloren.“ (9. Juli 1893; HFA,IV, Bd. 4, 266) Wie das Datum des Briefs verrät, war das 1883 geschaffene Panorama 1893 in Berlin zu Gast, der Roman *Die Poggenpuhls* ist aber im Dreikaiserjahr 1888 angesiedelt, als das Panorama in Berlin gar nicht zu sehen war. Es ist dies eines der zahlreichen Beispiele für bewusste chronologische Ungereimtheiten in Fontanes Romanen. Zweck war es, zeitlich unvereinbare Dinge zusammenzubringen, um Erzählkonstellationen zuzuspitzen. Eine detaillierte Darstellung des Rezonville-Panoramas findet sich bei Wegmann 2019, 283–291.

13 Beim Panoramabesuch in Effi Briest ist dieselbe bewusste Ungereimtheit (vgl. Anm. 12) zu beobachten: Der Besuch findet am 14. November 1878 statt, als Effi und ihr Mann Geert von Innstetten auf der Rückfahrt von ihrer Hochzeitsreise in Berlin Halt machen und die Wartezeit bis zum Anschlusszug mit dem Panoramabesuch überbrücken. Das Panorama der Schlacht von St. Privat (auch





Abb. 21 und 22: Der Krieg als Unterhaltung: In den Panoramen wurde das Schreckliche zum Massenspektakel. – Abb. 21 (links): Edouard Detaille (1848–1912): Les officiers de l'état-major du maréchal Canrobert. Fragment du Panorama de Rezonville, 1883 – Abb. 22 (rechts): Edouard Detaille und Alphonse de Neuville (1836–1885): Der Grenzstein bei Rezonville.

die Geschwister Poggenpuhl nach dem Panoramabesuch empfunden haben, erfahren wir nicht, davon ist nie die Rede – man ging ja bloß auf eine Vergnügungstour. Die

Schlacht von Gravelotte genannt) der beiden deutschen Maler Emil Hünten und Wilhelm Simmler wurde aber erst 1881 fertiggestellt und war in Berlin bis Ende 1883 im Rundgebäude an der Herwarthstraße zu sehen (vgl. Oettermann 1980, 204). Fontane hat auch dieses Panorama gesehen und gelobt: „eine ganz brillante Leistung. Einzelnes wirkt erschütternd. Ich blieb über eine Stunde." (GBA–Tagebücher, Bd. 2, 98) Auch hier hat Fontane die zeitliche Inkongruenz in Kauf genommen, um Effi mit dem Schlachtenbild eine blutige Darstellung des männlichen Militarismus anschauen zu lassen. Ihr Gatte war ja 1870/71 als Offizier an der Front vor Paris und steht im Roman in Teilen für eine harte, militärisch geprägte männliche Moral. Man kann den Besuch im Schlachtenpanorama als Teil des „Angstapparat[s]" betrachten oder als „‚Erziehungsmittel'" (GBA–Erz. Werk, Bd. 15, 157), womit Innstetten, jedenfalls nach der Ansicht seines Rivalen Crampas, seine Frau unter Kontrolle halten wolle. Es mutet jedenfalls eigenartig an, dass Innstetten seine junge, von der anstrengenden Italienreise ermüdete Frau in der kurzen Berliner Wartezeit ausgerechnet in ein Panorama mit brutalen Kriegsszenen führt, zumal auch damals bekannt war, dass dieses Medium mit seiner Lichtregie und den vielen realistischen Szenen die Zuschauer oft regelrecht überwältigte und in psychische Krisen versetzen konnte. Die Wirkung des Gesehenen auf Effi wird während der Weiterfahrt nach Kessin spürbar, als sie „wie benommen" (GBA–Erz. Werk, Bd. 15, 54) im Eisenbahncoupé sitzt und nervös in die gespenstische Hafflandschaft blickt. Ihr Mann diagnostiziert kühl: „‚Ich glaube, Du bist nervös von der langen Reise und dazu das St. Privat-Panorama [...].'" (GBA–Erz. Werk, Bd. 15, 54) Eine detaillierte Darstellung des St.-Privat-Panoramas findet sich bei Wegmann 2019, 28–31.

Kriegspanoramen waren Teil der Massenkultur und gehörten wie die Gedenktage und Paraden zum Erinnerungsbetrieb, der im Zeichen des Nationalstolzes die Siege in den ‚Einigungskriegen' von 1864 bis 1870 immer wieder feierte. Ohne den Erzähler sich darüber ausbreiten zu lassen, zeigt uns Fontane am Fall von Manon und Leo Poggenpuhl wortlos, wie Familiendramen und persönlicher Schmerz im Strom der kollektiven Bilder aufgesogen und neutralisiert werden.

Wie wir gesehen haben, sind alle Romane Fontanes von wirkmächtigen Bildspuren durchzogen, die eine Art Eigenleben führen können: Sie entfalten sich vor dem inneren Auge der Lesenden, sie verbinden sich untereinander zu Clustern, sie machen Ungesagtes sichtbar, sie schaffen einprägsame visuelle Signalements für Figuren, Orte und Themen. Dazu kommt eine unüberhörbare Tonspur, welche die Lesenden zu unmittelbaren Ohrenzeugen des Fontane'schen Erzählkosmos macht. Bildspur und Tonspur verleihen den Romanen eine große Eigenständigkeit, vor allem den späteren, so dass es zuweilen scheint, als könnten sie sich vom Erzähler lösen und aus eigener Kraft entfalten.

Literatur

Aust, Hugo: Fontane und die bildende Kunst. In: F-Handbuch1, S. 405–410. (Aust 2000)

Bredekamp, Horst: Theorie des Bildakts. Berlin: Suhrkamp 2010.

Caviola, Hugo: Zur Ästhetik des Glücks: Theodor Fontanes Roman *L'Adultera*. In: Seminar: A Journal of Germanic Studies 26 (1990), S. 309–326.

Fischer, Hubertus: Musée imaginaire. Fontanes Gemäldegalerie. In: Studia Germanica Posnaniensia 37 (2016), S. 109–120.

Graevenitz, Gerhart von: Theodor Fontane: ängstliche Moderne. Über das Imaginäre. Konstanz: Konstanz University Press 2014.

Herkomer, Hubert von: Die Herkomers [1910/11]. Hrsg. von Hartfrid Neunzert. Deutsch von Wiltrud Meinz-Arnold. Landsberg am Lech: Neues Stadtmuseum 1999.

Hoffmann, Nora: Photographie, Malerei und visuelle Wahrnehmung bei Theodor Fontane. Berlin, Boston: De Gruyter 2011.

Hunger, Herbert: Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1974.

Keisch, Claude/Schuster, Peter-Klaus/Wullen, Moritz (Hrsg.): Fontane und die bildende Kunst. Berlin: Henschel 1998.

Nürnberger, Helmuth: Fontanes Welt. Eine Biographie des Schriftstellers. Neuausgabe. München: Pantheon 2007.

Oettermann, Stephan: Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt a.M.: Syndikat 1980.

Pallucchini, Rodolfo/Rossi, Paola: Tintoretto. Le opere sacre e profane, Bd. 2. Milano: Electa 1982.

Pietsch, Ludwig: Herkomer. Bielefeld, Leipzig: Velhagen & Klasing 1901.

Pritchard, Michael: Sir Hubert Herkomer and his film-making in Bushey (1912–1914). Bushey: Bushey Museum Trust 1987.

Radecke, Gabriele: Vom Schreiben zum Erzählen. Eine textgenetische Studie zu Theodor Fontanes *L'Adultera*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002.

Roob, Alexander: Van Goghs Favorites I. Melton Prior Institute 9 (2007), http://www.alteseite.meltonpriorinstitut.org/content/aktuell/van_goghs_Favorites_engl.pdf (Stand: 31. August 2022).
Sacks, Oliver: Das innere Auge. Neue Fallgeschichten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2011.
Schapp, Wilhelm: In Geschichten verstrickt. Zum Sein von Mensch und Ding. Hamburg: Meiner 2004.
Schuster, Peter-Klaus: Theodor Fontane: Effi Briest – Ein Leben nach christlichen Bildern. Tübingen: Niemeyer 1978.
Wegmann, Christoph: Der Bilderfex. Im imaginären Museum Theodor Fontanes. Hrsg. vom Theodor-Fontane-Archiv. Mit einem Vorwort von Peer Trilcke. Berlin: Quintus 2019.

Abbildungen

In einigen Fällen konnten Rechteinhaber trotz gründlicher Suche nicht ermittelt werden. Rechteinhaber werden gebeten, sich ggf. mit dem Herausgeber dieser Publikation in Verbindung zu setzen.

Abb. 1
Bezeichnung: Hans Rottenhammer [zugeschr.] (1564–1625) [früher: Jacopo Tintoretto (1518/1519–1594)]: Cristo e l'adultera, vor 1550. Galleria dell'Accademia, Venedig
Quelle: Wikimedia Commons
Rechte: Gemeinfrei

Abb. 2
Bezeichnung: Bartolomé Esteban Murillo (1617–1682): Immaculada Conceptión, ca. 1665 (Ausschnitt). Prado Museum Madrid
Quelle: Wikimedia Commons
Rechte: Gemeinfrei

Abb. 3
Bezeichnung: Tizian (1488/1490–1576): Venus mit Orgelspieler, Amor und Hund, 1550. Gemäldegalerie Berlin
Quelle: Zeno.org
Rechte: Gemeinfrei

Abb. 4
Bezeichnung: Venus Kallipygos, 1. oder 2. Jh. v. Chr. Archäologisches Nationalmuseum, Neapel
Quelle: Wikimedia Commons, Foto: Matthias Kabel
Rechte: CC BY-SA 3.0

Abb. 5
Bezeichnung: Lithographie einer Frucht der Pfirsichpflaume Persikowaja
Quelle: Mitschurin, Iwan Wladimirowitsch: Ausgewählte Schriften. Berlin: Verlag Kultur und Fortschritt 1953, o.S.
Rechte: Gemeinfrei

Abb. 6
Bezeichnung: D’Orvillesches Puppenhaus
Quelle: Offenbach, Haus der Stadtgeschichte, Foto: Thomas Lemnitzer
Rechte: Privat

Abb. 7
Bezeichnung: Raffaellino del Colle (1490–1566): Venus zeigt dem Amor die Psyche. Fresko, zwischen 1517 und 1518. Loggia di Psiche, Villa Farnesina, Rom
Quelle: Wikimedia Commons
Rechte: Gemeinfrei

Abb. 8
Bezeichnung: Giulio Romano: Venus fährt im Wagen zu Jupiter. Fresko, zwischen 1517 und 1518. Loggia di Psiche, Villa Farnesina, Rom
Quelle: Wikimedia Commons
Rechte: Gemeinfrei

Abb. 9
Bezeichnung: Gravensteiner. Pomologische Monatshefte 1855, Tafel zu S. 1
Quelle: Wikimedia Commons
Rechte: Gemeinfrei

Abb. 10: wie Abb. 1 (Ausschnitt)

Abb. 11
Bezeichnung: L’Adultera (1882): Bildspur
Quelle: Grafik: Christoph Wegmann
Rechte: Privat

Abb. 12
Bezeichnung: Ellernklipp (1881): Bildspur
Quelle: Grafik: Christoph Wegmann
Rechte: Privat

Abb. 13
Bezeichnung: Alter Quilt, um 1900. Missouri History Museum
Quelle: Wikimedia Commons
Rechte: Gemeinfrei
Bezeichnung: Bernsteinkette mit Herz. Moderne Ausführung
Quelle: picclick (Link erloschen)
Rechte: Rechteinhaber nicht ermittelbar
Bezeichnung: Uroboros-Ring, 1. Jh. n. Chr. Gold. Walters Art Museum, Baltimore
Quelle: Wikimedia Commons
Rechte: Gemeinfrei
Bezeichnung: Koloniales Kästchen aus Ebenholz, Elfenbein und Silber, um 1720. Kollenburg Antiquairs, Oirschot (NE)
Quelle: Kollenburg Antiquairs
Rechte: Mit freundlicher Genehmigung von Kollenburg Antiquairs
Bezeichnung: Goldgulden, Kurbrandenburg, 1540. Bode-Museum, Berlin

Quelle: Wikmedia Commons
Rechte: Gemeinfrei
Bezeichnung: Reichsspeziestaler 1705
Quelle: Wikimedia Commons, Bild: Eckhardju
Rechte: CC BY-SA 4.0
Bezeichnung: Silberner Fingerring, um 1800
Quelle: http://historische-ringe.de/
Rechte: Mit freundlicher Genehmigung von Michael A. Fauth von Historische-Ringe.de

Abb. 14
Bezeichnung: Winter in Glaskugel
Quelle: Foto: Barbara Hilmer-Schröer
Rechte: Privat

Abb. 15
Bezeichnung: Pendeluhr *Boot des Chronos*. Frankreich um 1805
Quelle: Bild: Marinni Live Journal
Rechte: Privat

Abb. 16
Bezeichnung: Carl Julius Milde (1803–1875): Der Tod mit Junggesell und Jungfrau, 1852. Kopie nach dem verlorenen Lübecker Totentanz (15. Jh.) von Bernt Notke, Lithographie von 1862
Quelle: Wikimedia Commons
Rechte: Gemeinfrei

Abb. 17
Bezeichnung: Peter von Cornelius (1783–1867): [Karton für] Die Apokalyptischen Reiter, 1845. In: Peter von Cornelius – Cartons zur Fürstengruft, Photographische Gesellschaft, Berlin 1876
Quelle: Wikimedia Commons
Rechte: Gemeinfrei

Abb. 18
Bezeichnung: Johann Joachim Kaendler (1706–1775): Sitzende Pagode. Porzellan, Meissen
Quelle: MEISSEN®
Rechte: Mit freundlicher Genehmigung von MEISSEN®

Abb. 19
Bezeichnung: Hubert Herkomer (1849–1914): Lady In White
Quelle: Pietsch, Ludwig: Herkomer. Bielefeld, Leipzig: Velhagen & Klasing 1901, S. 43
Rechte: Gemeinfrei

Abb. 20
Bezeichnung: Hubert Herkomer: Emilia Francis, »Lady Dilke«, 1887. Öl auf Leinwand. National Portrait Gallery London
Quelle: Wikimedia Commons
Rechte: Gemeinfrei

Abb. 21
Bezeichnung: Edouard Detaille (1848–1912): Les officiers de l'état-major du maréchal Canrobert. Fragment du Panorama de Rezonville, 1883
Quelle: Foto: Estelle Rebourt. Musée départemental de la guerre de 1870 et de l'Annexion, Gravelotte
Rechte: Gemeinfrei

Abb. 22
Bezeichnung: Edouard Detaille und Alphonse de Neuville (1836–1885): Der Grenzstein bei Rezonville. Musée Mandet, Riom
Quelle: Foto: P. Mathiau
Rechte: Rechteinhaber nicht ermittelbar

Klaus-Peter Möller

In der Ruhmeshalle der deutschen Literatur

Das Porträt des Autors und die Medien

Im Folgenden sollen die Entstehungs- und Verwendungskontexte ausgewählter Porträts von Theodor Fontane rekapituliert werden. Die meisten Bilder, die dazu ausgewählt wurden, sind hinreichend bekannt.[1] Der im Abschnitt 4.1 vorgestellte Karton *Ruhmeshalle der deutschen Literatur 1841–1865* von Wilhelm Lindenschmit d. J. hingegen ist, obwohl er bereits mehrfach durch den Druck vervielfältigt wurde, derart in Vergessenheit geraten, dass er in der Forschung und der Rezeption bislang keine Rolle gespielt hat. Auch die Fontane-Forschung hat bisher noch keine Notiz davon genommen. Dieses Bild kann hier also als Neuentdeckung präsentiert werden.[2]

Mithilfe der überlieferten Porträts lässt sich auch zeigen, in welchem Augenblick Fontane auf dem Parnass angekommen ist, wer ihn dorthin versetzt hat und welche Bedeutung dies für ihn als Autor und für das Bild hatte, das von ihm in der Öffentlichkeit vermittelt wurde.

Die Geschichte der Bildrezeption ist geprägt von ‚Versehen' und Missverständnissen. Auch auf die hier präsentierten Porträts von Theodor Fontane trifft das in vielfältiger Weise zu. Erst die Beantwortung der Leitfragen:

> „Wann, von wem, zu welchem Zweck wurde das Bild geschaffen?"
> „Wann, von wem, wie und wozu wurde es reproduziert, vermittelt, gezeigt?"
> „Wer schaut es sich an, wann, wieso, wozu?"

ermöglicht es, Bilder adäquat zu rezipieren. Aus den medial und sozial bestimmten Verhältnissen der Produktion, Reproduktion und Rezeption lassen sich folgende Kontexte ableiten, in denen die Porträts entstanden und verwendet wurden:

1. Privatsphäre,
2. Vereine, Gruppierungen, Freundeskreise,
3. Massenmedien,
4. öffentliche Ausstellung, Repräsentation, Handel mit Kunstobjekten.

Die Grenzen zwischen den verschiedenen Kontexten sind fließend. Die Rezeption greift auf Bilder zu, ohne die jeweiligen Entstehungskontexte zu berücksichtigen. Verschiedene Strategien der Bildnutzung überlagern und durchdringen einander

1 Der Text stützt sich auf den Aufsatz *Theodor Fontane im Bildnis* von Hans-Werner Klünner (1984), die *Fontane Bibliographie* und die *Fontane Chronik*.

2 Wolfgang Rasch sei für den Hinweis auf dieses Bild, das er in einer Literaturgeschichte entdeckt hat, gedankt.

https://doi.org/10.1515/9783110733235-031

wechselseitig. Der Markt dominiert zunehmend die Produktion, Reproduktion und Rezeption von Bildern und erfasst auch private und gruppeninterne Bildnisse. Reproduktion und Rezeption können den Bildgehalt entscheidend beeinflussen.

1 Private Kontexte

Die frühesten Porträts von Fontane entstanden in privaten Kontexten. Sie dienten der Memoria, dem Konnex, dem Freundschaftskult. Solche Bilder waren das Aquarell von David Ottensooser, datiert Leipzig, 2. Mai 1843 (Klünner 1984, Abb. 2; Eh 1995, 169–179) mit der eigenhändigen Widmung Fontanes „seinem Wolfsohn", die Zeichnungen von J. W. Burford von 1844 (Klünner 1984, Abb. 3), Luise Kugler von 1853 (Klünner 1984, Abb. 4) und Wilhelm Hertz von 1860/61 (Klünner 1984, Abb. 5a).

Traditionell spielten einfache, populäre Techniken eine Rolle: Zeichnung, Aquarell, Pastell. Die Urheber gehörten oft selbst zum Kreis der Freunde, mehrfach waren sie Liebhaber, Dilettanten, nicht professionelle Künstler. Später wurden auch Fotografien in ähnlicher Weise verwendet. Charakteristisch ist der persönliche Adressatenbezug, die Dedikation, oft sind die überlieferten Porträts Widmungsstücke. Solche Bilder sind Zeugnisse einer engen persönlichen Beziehung des Empfängers zur dargestellten Person. Adressaten waren Freunde oder Angehörige, Anlässe durch persönliche Begegnungen, Trennungssituationen, familiäre Ereignisse oder Jubiläen gegeben. Das Album Amicorum bildete einen typischen Präsentationsrahmen für private Porträts. Aber es gab auch andere Verwendungsweisen. David Ottensooser hat 1843 einen Blick in Wilhelm Wolfsohns Leipziger Studierzimmer festgehalten (vgl. Abb. 1).[3] Der Bilderschmuck ringsum an den Wänden bestand fast ausschließlich aus Porträts, einige davon sind mit Kränzen geschmückt. Unter diesen Bildern waren vielleicht auch jene Blätter, die Fontane dem Freund gewidmet hatte (vgl. Abb. 2b). Es fällt auf, dass mehrere Bilder-Paare existierten, die Wolfsohn und Fontane einander wechselseitig widmeten.[4]

Das erste überlieferte Bild von Theodor Fontane hat Kersting 1842/43 gezeichnet (vgl. Abb. 2a, 2b), nicht der bekannte Maler Georg Friedrich Kersting (1786–1847), sondern sein Sohn Hermann Karl, der 1825 in Meißen geboren wurde, in Dresden die Kunstakademie besuchte, nach Düsseldorf ging und mit 25 Jahren an einer Lungenerkrankung starb. Fontane begegnete Kersting als junger Mann in Dresden, wo er

3 Vgl. die Abb. in FWolf 1, Tafel nach S. 16 und FWolf2, 13. Das Original wurde am 26. August 2011 bei Mehlis, Nr. 14516 versteigert und befindet sich jetzt im Jüdischen Museum Berlin (Inventar-Nr. 2011/160/0). https://objekte.jmberlin.de/object/jmb-obj-446780 (Stand: 14. Januar 2021).

4 Die verschollenen Gemälde von Adolf Dietrich Kindermann, erwähnt im Brief Fontanes an Wolfsohn vom 9. Januar 1850, die beiden Aquarelle von David Ottensooser sowie Fotos jeweils mit handschriftlichem Namenszug.



Abb. 1: David Ottensooser: Wilhelm Wolfsohns Studierzimmer in Leipzig. Leipzig 1843, Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier, auf Karton montiert (Blattgröße 18,3 × 24,8 cm, Rahmengröße 45,5 × 36 × 2,4 cm).

von Juli 1842 bis Ostern 1843 in der Salomonis-Apotheke am Neuen Markt bei Gustav Struve als Gehilfe angestellt war, zusammen mit Richard Kersting, dem Bruder des jungen Malers (vgl. Eberlein 1920, 79–85).

Kersting zeichnete Fontane mit großen Augen und erstem Backenbartflaum. Es sind zwei Versionen dieses Porträts überliefert, die nicht Reproduktionsvarianten sind, sondern zwei verschiedene Original-Zeichnungen bzw. Zeichnung und Kopie oder Skizze (Abb. 2a, 2b). Am besten kann man die beiden Blätter, die sich natürlich schon durch Technik, Farbigkeit und Größe deutlich unterschieden haben dürften, was man aber auf den Reproduktionen oft nicht sehen kann, durch ein Detail der Kleidung unterscheiden. Bei dem Pastellbild ist am Revers des Rocks eine Welle zu sehen, bei der Bleistiftzeichnung ist diese Stelle vereinfacht. Außerdem fällt auf, dass sich die Blätter durch den Bildausschnitt und die Hintergrundschraffur unterscheiden. Das Pastellbild ist im Original überliefert, die Bleistiftzeichnung nur durch Reproduktionen. Über die ursprüngliche Bestimmung des Pastells ist nichts bekannt. Es befindet sich bis heute im Familienbesitz. Die Bleistift-Zeichnung hat Fontane mit einigen Versen aus seinem Gedicht *Der Taugenichts* beschriftet und Wilhelm Wolfsohn dediziert.





Abb. 2a und 2b: Hermann Karl Kersting: Theodor Fontane, Dresden 1842–1843 – a) Aquarell (Rahmengröße 40 × 33,5 cm, Bildausschnitt Passepartout 20,8 × 16,3 cm) – b) Bleistiftzeichnung, Widmungsexemplar für Wilhelm Wolfsohn mit einer handschriftlichen Widmung Fontanes.

Alle in private Kontexte einzuordnenden Porträts Fontanes sind Einzelbilder, das Foto, das Fontane gemeinsam mit seiner Tochter Martha in Arnsdorf im Riesengebirge zeigt, auf der Leibung der Treppe sitzend, ist eine Ausnahme (vgl. Korn 2012, 169–178).

2 Fontane als Mitglied von geselligen Vereinen, Gruppierungen, Freundeskreisen

„Tunnel über der Spree“, „Rütli“ und „Ellora“ haben nicht nur verbale ‚Späne‘ produziert, sondern auch reich gefüllte Bildermappen. Diese Bilder, sofern sie Porträts enthalten, präsentieren nicht Einzelne, sondern den Verein bzw. die Gruppierung und deren Angehörige, arrangiert in charakteristischem Habitus und Umfeld in typischen oder exzeptionellen Situationen, die mit dem Wirken der Gruppe zu tun haben. Die Bilder wurden von Mitgliedern produziert, und die Mitglieder sind auch die Adressaten und Rezipienten. Auch hier geht es um Memoria und Konnex, aber die Gruppenidentität steht im Vordergrund. Nicht selten sind die Zusammenhänge in erklärenden Texten erläutert.

Die Produzenten waren vielfach professionelle Künstler, die als Vereinsmitglieder aus intimer Vertrautheit das Gruppenleben nachgestalteten und mit ihren Bildern schmückten. Aber es gab auch Arbeiten von dilettierenden Vereinsmitgliedern. Typische Gattungen sind die Mitgliedsurkunde, die Einladungskarte, die Menükarte. Auf diesen Bildern kommt oft gesuchter Witz zur Darstellung. Die Personen sind karikiert oder attribuiert. Und natürlich wurden die Vereinsnamen zur Bezeichnung verwendet. Oft genügen wenige charakteristische Merkmale, um die Individuen zu imaginieren und in die Gruppe einzuordnen. Die auffälligen schwarzen Haarwellen Fontanes, manchmal nur von hinten zu sehen, genügen, um zu konstatieren: Lafontaine war auch dabei. Es kamen ähnliche Techniken zum Einsatz wie bei den privaten Porträts. Weil jedoch nicht selten Exemplare für mehrere oder alle Mitglieder der Gruppe benötigt wurden, griffen die Künstler auch zu Techniken, die Kleinauflagen ermöglichen, Stich und Lithografie.

Fontane ist auf den Bildern des „Tunnels“ in den 1850er und 1860er Jahren wiederholt als eine der zentralen Gestalten dargestellt. Auf dem großen „Tunnel“-Bild von 1854, das der Sonntagsverein bei jeder seiner Sitzungen vor Augen hatte, ist er eine der auffälligsten Figuren. Mit gesuchtem Wort- wie Bilderwitz wird Fontane hier als Übersetzer und Nachdichter englischer Balladen mit gewagtem Inhalt karikiert. In der Erklärung, die Hugo von Blomberg während der festlichen Einweihung des Porträts verlas, findet sich folgende Beschreibung:

> Prächtig naht sodann Lafontaine auf bäumendem schwarzen Engländer, auf seiner Tartsche das Hony soit – und noch eine zweite Devise, die die genuine englische ~~Spezialität~~ Natur seiner lebenschäumenden Production attestirt. Er ist im Begriff, an dem gefallnen edlen Percy ein neues Meisterstück von Uebersetzung auszuführen.[5]

Fontane selbst schrieb später über dieses Bild, er sei in einem „Douglas- oder Percy-Kostüm auf einem Wiegenpferde“ (GBA–Autobiogr. Werk, Bd. 3, 176) dargestellt worden, offenlassend, ob er als Englischer oder Schottischer Reiter dargestellt war.

Ein schottisches Kostüm findet sich auf einer Federzeichnung des literarischen Vereins „Rütli“ von Adolph von Menzel mit dem Text „Heute bei mich!!!“ (Abb. 3; vgl. Keisch und Riemann-Reyher 2009, Bd. 1, 312–313).[6] Das „Rütli“ ist in ein mit wenigen Strichen angedeutetes Alpenpanorama gestellt – auf jene berühmte Bergwiese, wo das Bündnis der drei Urkantone durch einen legendären Schwur besiegelt wurde und nach der sich der Berliner Freundeskreis benannt hat. Auch die Mitglieder des Berliner „Rütli“ haben ihre Schwurfinger erhoben, zur Wiederholung des Rütli-Schwurs, der

5 Hugo von Blomberg: [Rede bei der Enthüllung des großen Tunnelbildes], Berlin, 3. Dezember 1854, zitiert nach Möller 2005a, 32.

6 Die Bildinterpretation von Keisch und Riemann-Reyher muss in einigen Punkten revidiert werden. Auch dass die Zeichnung als Einladungsbrief verwendet wurde, scheint zweifelhaft, wenn man die Größe des Blattes und das Fehlen von Falzspuren bedenkt.



Abb. 3: Adolph von Menzel: „Heute bei mich!!!“ Darstellung des „Rütli“, Federzeichnung, o.D. (Blattgröße: 30 × 23 cm).

Ursprungsmythos des Vereins war. Ausgenommen sind Merckel, Lepel und Bormann, die als Staatsbeamte bzw. Offizier vereidigt waren. Menzel als Hospes hält die überdimensionale Kaffeekanne am Henkel – im „Tunnel“ gab es schäumendes Bier, im „Rütli“ wurde Kaffee gebraut. Die Geste, die er mit der rechten Hand ausführt, gleicht eher einem lockenden Herbeiwinken als einem Schwur. Bormann wacht als scharfkrallige, mit einem ganzen Strauß von spitzen Kritik-Federn ausgestattete Stymphalide von höherer Warte aus über das Geschehen. Er war, wie Fontane in *Von Zwanzig bis Dreißig* berichtete, ein „Uhrenzieher“ (GBA–Autobiogr. Werk, Bd. 3, 258). Vielleicht sollte dies einfach eine Mahnung zur Pünktlichkeit sein?

Zusätzlich zur Porträtähnlichkeit sind die Mitglieder des „Rütli“ durch typische Attribute charakterisiert. Sich selbst als Bilderfex der friderizianischen Welt hat Menzel mit einem langen Zopf dekoriert. Mit dem Rücken zum Betrachter steht Friedrich Eggers, bekleidet mit Zylinder und langem Mantel, der geschmückt ist mit Medaillons, wie sie die Jahrgänge des *Deutschen Kunstblatts* trugen, kreisförmige stilisierte Porträts berühmter Künstler: Albrecht Dürer (1. Jg. 1850), Hans Holbein (2. Jg. 1851, nicht zu erkennen), Peter Vischer (3. Jg. 1852, nicht zu erkennen), Lucas Cranach (4. Jg. 1853), Asmus Jacob Carstens (5. Jg. 1854). Weitere Medaillons sind angedeutet, es sind insgesamt neun. Mehr Jahrgänge hat das *Deutsche Kunstblatt* auch nicht erlebt; es erschien von 1850 bis 1858. Mit Richtschwert und Waage wurde Wilhelm von Merckel ausgestattet, er war Kammergerichtsrat. Grenadiermütze und Lanze sind die Attribute von Bernhard von Lepel.

Franz Kugler, der eine Reihe von Büchern zur Geschichte der Architektur publiziert hatte und eine tragende Gestalt im Freundeskreis war, wird als Karyatide dargestellt, die einen Balkon mit einer stilisierten Sängerin trägt. Für die Behauptung, es handle sich um ein Porträt von Pauline Viardot-Garcia (Keisch und Riemann-Reyher 2009, Bd. 1, 313), lassen sich keinerlei Hinweise finden. Viel näher läge es, an Clara Kugler zu denken, die Carl Ferdinand Sohn 1832 als Lautenspielerin gemalt haben soll.[7] Aber ist es überhaupt richtig, nach einem historischen Vorbild für diese Figur zu suchen? Erinnert dieses Motiv nicht vielmehr daran, dass Kugler nicht nur als Kunsthistoriker berühmt war, sondern auch wegen seiner geselligen Lieder? Selbst in satirischer Darstellung bleibt der Schwur als sakrale Handlung dem Kreis der Verschworenen vorbehalten. Die Darstellung zeigt die Angehörigen des Rütli, niemanden sonst.

Schwierigkeiten macht das Porträt des Mannes mit schottischem Kostüm und Harfe, in dem die Kunstwissenschaft Paul Heyse erkennt. In der Tat ähneln die Züge Heyse, besonders Frisur und Barttracht. Aber weshalb sollte Menzel Heyse in ein schottisches Kostüm kleiden? Der Schotte im Freundeskreis war Fontane. Auch August von Heyden hat Fontane als schottischen Barden auf der Insel Staffa porträtiert oder karikiert. Dieses Blatt ist leider verschollen und nirgends reproduziert worden, aber es existiert eine genaue Beschreibung:

---

7 Das Gemälde ist verschollen (http://www.lostart.de/DE/Verlust/257018 [Stand 24. Oktober 2020]).

> Der Dichter als schottischer Barde. Ganze Figur in schottischer Tracht mit der Lyra, auf einem Hügel vor dem Meere stehend, in dem Grossbritanien sichtbar wird. Darunter: Die Insel Staffa. Original-Aquarell von August von Heyden. Mit figürlicher Umrahmung. Darüber: „Noel! Dem Barden der Ellora." Darunter: „Tuff". Rechts und links davon die Elefanten der Ellora. Blattgrösse 23:17½ cm. (Hellmut Meyer & Ernst 1933, 112)

Auch auf einem weiteren Blatt von Menzel, seiner Tischkarte für das Eulenspiegelfest des „Tunnels" am 24. Februar 1852, findet sich eine Figur in schottischem Kostüm. Von dieser Karte ist bisher lediglich die im oberen Bildteil angebrachte Ahnengalerie der Namengeber entschlüsselt. Auch hier kommt das schottische Kostüm als Attribut für Fontane in Betracht. Die merkwürdigen Knebelbärte, die Menzel diesen beiden Figuren ins Gesicht gesetzt hat, könnten den so Gezeichneten an die geistreiche Neckerei erinnern, die der Maler im Januar 1852 in Fontanes „Tunnel"-Album verewigt hat (vgl. Möller 2016, 132–156). So spielen privater und geselliger Bereich ineinander.

Damit ist auch der Versuch einer Datierung dieses „Rütli"-Blattes von Menzel in Frage gestellt. Man kann sie nicht an der Gestalt festmachen, die trotz aller Ähnlichkeit nicht als Heyse zu identifizieren ist. Auch an den Medaillons auf Eggers' Mantel lässt sie sich nicht abzählen. Fontane und Heyse waren einander in jenen Jahren offenbar sehr ähnlich. Die Frage, wer von beiden dargestellt ist, war auch auf dem Bild Wilhelm von Merckels zum zweiten Jubiläum des „Rütli" am 9. Dezember 1854 nicht eindeutig zu entscheiden (vgl. Möller 2006, 16–31).

3 Präsentation von Bildern des Autors in den Massenmedien des 19. Jahrhunderts

Starke Impulse zur Produktion von Porträts gingen von den sich entwickelnden Printmedien aus. Die Ausstattung mit Bildern erwies sich als entscheidender Vorteil auf dem explosionsartig expandierenden Markt von Zeitungen und Zeitschriften. Der Bildbericht, seit Entstehung der Neu-Zeitung als attraktive Gattung bekannt, wurde im 19. Jahrhundert zum Standard. Auch Bücher wurden zunehmend mit Bildern ausgestattet, nicht nur durch ein Frontispiz und einzelne beigefügte Bildtafeln, sondern auch im Binnenteil, auf den Textbogen selbst. Ermöglicht wurde dies durch die Entwicklung von leistungsfähigen und preiswerten Verfahren zur massenhaften Reproduktion von Bildern, insbesondere durch den Holzstich, eines der wichtigsten Bildreproduktionsverfahren des 19. Jahrhunderts. Zunächst wurden in den meisten Fällen Fotografien nur als Vorlagen für die Holzstiche genutzt. Später wurden Verfahren zum direkten Druck von Fotografien entwickelt. Aber auch die Lithografie spielte noch eine Rolle. Die illustrierte Zeitschrift etablierte sich als neuer Journaltyp auf dem Markt. Abonnenten wurden durch ein abwechslungsreiches, attraktives Bildprogramm gewonnen. Zeitschriften-Neugründungen trugen den Begriff ‚illustriert' im Titel oder im Untertitel. Der Trend ging hin zur Illustrierten und zur Bild-Zeitung, die sich als

besonders erfolgreiche Modelle auf dem Markt durchsetzten. Mit der Entwicklung der Korrespondenzkarte entstand auch die Ansichtskarte, die mit beliebten Motiven von Orten, Ereignissen und bekannte Persönlichkeiten angeboten wurden.

Diese Entwicklung führte zu einer wachsenden Nachfrage nach originellen, qualitativ hochwertigen Bildern, die von professionellen Produzenten hergestellt, von leistungsfähigen, auf die Bildreproduktion spezialisierten Industriebetrieben reproduziert und durch effektive Vertriebsformen an ein anonymes Massenpublikum vermittelt wurden. Es entstanden xylografische und fotografische Großbetriebe, die auf die Fabrikation von Bildreproduktionsmedien spezialisiert waren und für die ein Heer von oft namenlosen Zeichnern, Stechern und Fotografen arbeitete. Der ambulante Verkauf nahm zu, der Aufmacher auf der Titelseite wurde zu einem wichtigen Werbemittel.

3.1 Holzstiche in Zeitschriften und Zeitungen



Abb. 4: [Anonym]: Karikatur. Holzstich. In: Kladderadatsch 1862, S. 76.

Das erste Bild Fontanes in einem Massenmedium ist vermutlich die 1862 im *Kladderadatsch* abgedruckte Karikatur, die Fontane gemeinsam mit anderen Mitgliedern der *Kreuz-Zeitung* aufs Korn nimmt (Abb. 4). Heide Streiter-Buscher hat auf dieses Bild hingewiesen (F–Unechte Korr., Bd. 1, 18). Fontane kandidierte bei den Wahlen zum preußischen Abgeordnetenhaus als Wahlmann für die Konservative Partei. Der ironische Kommentar im *Kladderadatsch* lautete: „Nur mit der größten Anstrengung gehen aus der Wahlurne einige feudale Wahlmänner hervor." ([Anonym] 1862, 76)

1865 war Fontane auf dem Holzstich *Berliner Schriftsteller auf einer Landpartie am Schlachtensee* von Ludwig Löffler zu sehen, der in der Zeitschrift *Ueber Land und Meer* abgedruckt wurde. Auch wenn es sich bei dem Blatt um eine Fiktion handelte und Fontane nur als Randfigur unter den 22 porträtierten Berliner Schriftsteller*innen platziert wird, bleibt festzuhalten: Er zählte bereits dazu (vgl. Möller 2009, 20–48).

Auf dem doppelseitigen Stich *Gallerie der Zeitgenossen* mit 75 Porträts von Prominenten der Zeit, der im Januar 1866 in derselben Zeitschrift erschien (König 1866, 216–217), fehlt sein Porträt allerdings. Er galt allenfalls als Berliner Lokalgröße.

Das erste publizierte Einzelporträt Fontanes hat Peter Wruck im 1872 erschienenen vierten Band der Literaturgeschichte von Heinrich Kurz (Kurz 1869, 429; vgl. Wruck 1998, 64) entdeckt. Es handelt sich um einen nicht signierten Stich (vgl. Abb. 5), vermutlich aus der xylographischen Anstalt von Carl Laufer. Das Foto, das als Vorlage gedient hat, ist unschwer zu erkennen.

Eingeordnet hat Kurz Fontane in den Abschnitt „Epische Poesie“ neben Autoren wie Adolf Glaßbrenner, Eduard Mörike, Oskar von Redwitz und Otto Roquette. Außerdem wird Fontanes Buch über Schottland in der Abteilung Reiseliteratur erwähnt. In seinem Brief vom 4. Dezember 1869 an seine Frau führt Fontane seine Aufnahme in die Literaturgeschichte von Kurz als Argument dafür an, dass er sich als Schriftsteller einen Namen gemacht hat. Der vierte Band lag zu dem Zeitpunkt zwar noch nicht komplett vor, aber die Lieferung mit Fontanes Porträt war am 1. Juli 1869 erschienen (Möller 2021, 242–244). Derselbe Stich wurde 1869 ebenfalls in der von Friedrich Sehrwald herausgegebenen Anthologie *Deutsche Dichter und Denker* abgedruckt (Sehrwald 1870, 153); in der 2. Auflage wurde ein anderer Stich verwendet (Sehrwald 1883, Bd. 2, 1051).

Der erste mit einem Porträt ausgestattete Zeitschriften-Beitrag über Fontane erschien 1875 in dem Leipziger „deutschen Familienblatt mit Illustrationen“ *Daheim* (Abb. 6; vgl. König 1875; vgl. Klünner 1984, 286 und Abb. 10a). Der eindrucksvolle Stich zu Robert Königs Beitrag *Theodor Fontane, der Sänger der Mark* wird bis heute vielfach reproduziert. Der Stich ist mit dem Stecher-Monogramm LA (noch nicht aufgelöst) und der Signatur X. A. v. R. u. N. der xylografischen Anstalt von Roth und Norroschewitz in Leipzig gekennzeichnet, von der die Redaktion den größten Teil der Stiche des Bandes bezogen hat. Der Stecher LA war auf Porträts zeitgenössischer Persönlichkeiten spezialisiert. Er lieferte durchweg bemerkenswerte Arbeiten.[8] Genreszenen, Natur-, Gesellschafts-, Geschichts- und Reisebilder wurden von anderen Stechern bearbeitet.

Kurios mutet für heutige Betrachter die Vignette an, die das Porträt des Autors in der 1878 von Hedwig Dohm und Friedrich Brunold herausgegebenen Anthologie *Lust und Leid im Liede* als Element des Buchschmucks präsentiert (Abb. 7).[9] Das war im

8 Im selben Jahrgang u. a. Eduard von Hartmann (S. 269), Karl Simrock (S. 389), Johann Gustav Droysen (S. 485), Karl Thiersch (S. 581), Derfflinger (S. 597), Theodor Mommsen (S. 629), Karl Rosenkranz (S. 693), Wilhelm Wattenbach (S. 757).

9 Lust und Leid im Liede. Neuere deutsche Lyrik ausgewählt von Hedwig Dohm und F. Brunold. 4. wohlfeile Aufl. Hrsg. von F. Brunold. Leipzig und Berlin: Albrecht [o. J.], S. 54 (xii, 164 S.). Die erste Auflage erschien 1879 (xxx, 285 S.), dort findet sich die Abb. auf S. 89. Die wohlfeile Auflage ist stark gekürzt, auch die ganzseitigen Tafeln mit den Porträts (F. Brunold, Rudolf von Gottschall, Hermann Kletke, Emil Rittershaus, Ernst Scherenberg, Albert Traeger, Julius Wolff und Ernst Ziel) und das gestochene Frontispiz fehlen hier.

IV. Poesie. — Neueste Literatur. — Theodor Fontane.

Furchtbar überläufts Macabo,
Qualvoll drängt ihn die Minute;
Den Verrath gilts zu ersticken
Oder sichern Tod zu leiden —
Ein Gedank — er hat entschieden.
Schlangengleich quetscht durch die Oeffnung
Er sich stracks, erklimmt die Diele,
Todeskraft strömt durch das Mark ihm,
Nur ein Ruck — die Ketten springen —
Und im Anlauf tigergierig
Stürzt er auf den Spanier nieder,
Daß entseelt der Arme hinrollt.

Rasch die Kleider ihm entreißend,
Knüpft er sie zum Strick zusammen,
Dann ein Satz zur Gitterluke, —
Um den Eisenring die Schlinge
Flugs geworfen — und hinunter
Glitscht er langsam an der Mauer.

Schon begann der Tag zu dämmern,
Als Macabo auf den Vorsprung
Einer Felsenklippe, blutend,
Athemlos, erschöpft herabsank.
Doch minutenlange Rast nur,
Und das Herz schlägt freudebebend,
Daß entronnen er dem Feinde,
Seinem Kerker, seinen Martern,
Seinem angedrohten Tode;
Und er achtet kaum mit Lächeln
Seiner wunden Glieder Brennen,
Als er von dem Felsgesteine
An den Zacken niederklettert;
Häuptlings stürzt er in die Wogen,
Die zu seinen Füßen rollen,
Daß die weißen Wasserkämme
Ueber ihn zusammenschlagen:
Dann mit festem Stoß sie theilend
Schwimmt gerettet er, gesichert
Seines Dorfes Hütten zu.

~~~~~

Theodor Fontane.

Theodor Fontane, geboren am 30. Dez. 1819 zu Neu-Ruppin, verlebte seine Knabenjahre in Swinemünde, wohin seine Eltern seit 1827 ihren Aufenthalt verlegt hatten, besuchte von 1833 die Berliner Gewerbschule, da er sich dem Studium der Naturwissenschaften, insbesondere der Chemie zu widmen gedachte. Erst 1849 widmete er sich ausschließlich schönwissenschaftlichen Arbeiten. Nachdem er sich schon eifrig mit dem Studium der englischen Sprache und Literatur beschäftigt hatte, reiste er 1852 und zum zweiten Male 1855 nach England, wo er an drei Jahre verblieb und dessen Literatur, Theater und Kunst ein tiefeingehendes Studium widmete. Seit 1859 lebt er wieder in Berlin, schriftstellerisch thätig, und ist seit 1876 erster Sekretär der Akademie d. K.

Theodor Fontane trat zuerst mit einer kleinen Sammlung „Männer und Helden. Acht Preußenlieder" (Berl. 1850) in die Oeffentlichkeit, in denen er meist Preußische Krieger aus der Zeit Friedrich's II. in derber und den Bänkelsängerton glücklich nachahmender Weise besang. Größeres Talent entwickelte er in dem Balladen-Cyklus „Von der schönen Rosamunde" (Dessau 1850. 3. Aufl. Dresd. 1863), worin er den bekannten schonen Stoff mit großer Selbstständigkeit in schöner und gewandter Form erzählte. Wenn wir auch nicht wüßten, daß er die englische Poesie mit Vorliebe studiert und sich lange Zeit in England aufgehalten hat, würde man es aus seinen „Balladen" (Berl. 1861) erkennen, und zwar nicht blos aus denen, welche er mehr oder weniger frei englischen Dichtern nachgebildet hat, sondern auch aus seinen selbstständigen Schöpfungen. Schon dieß ist bezeichnend, daß er zum großen Theil Stoffe aus der englischen Geschichte wählt, aber auch die anderen, welche er entweder selbst erfunden oder nach irgend



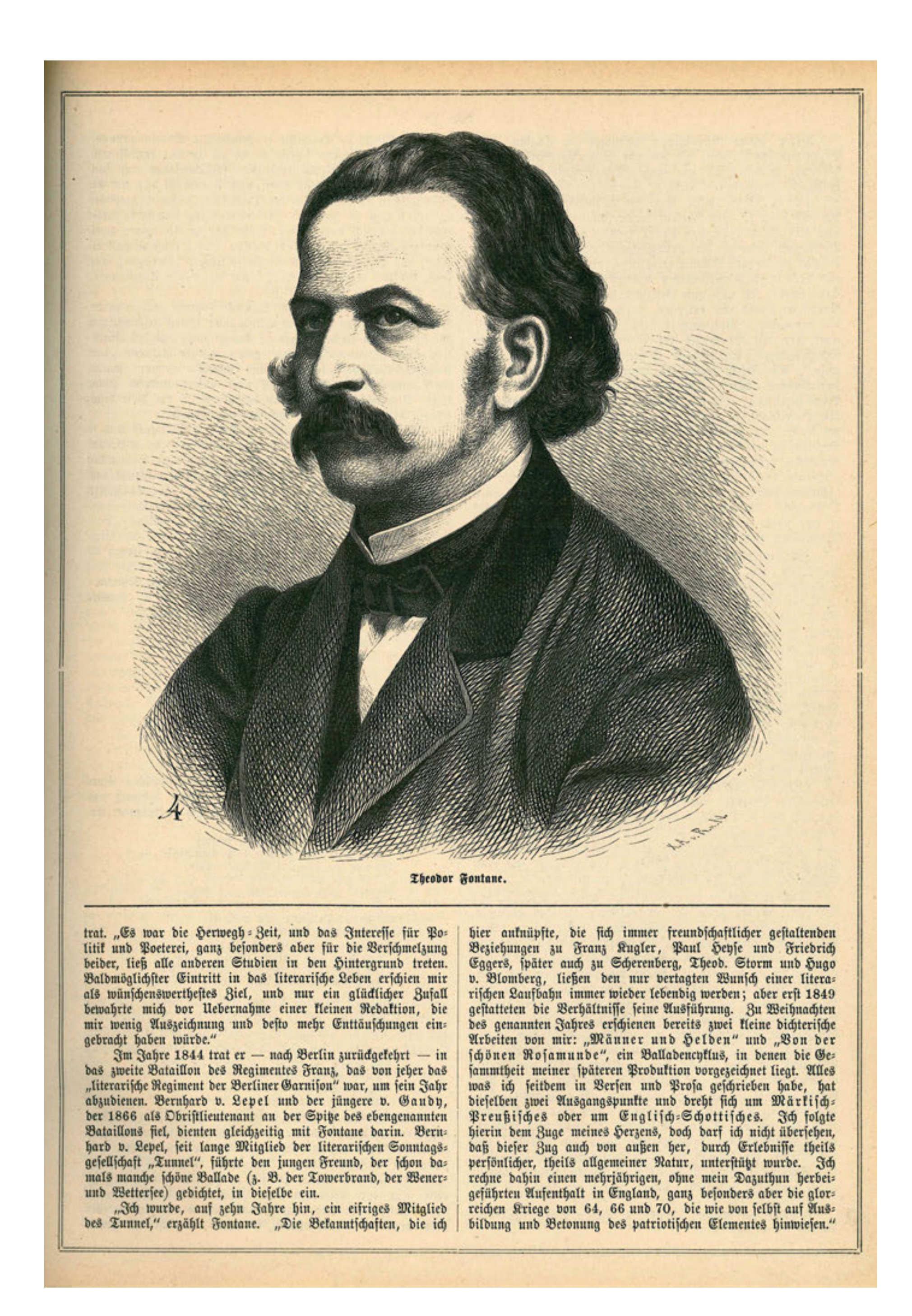
Th: Fontane.

einer Ueberlieferung behandelt hat, athmen ganz den Geist der englischen Balladen. Davon sind jedoch die in der genannten Sammlung wiederholten Preußenlieder und einige andere auszunehmen, die vor seinem Aufenthalt in England entstanden sind, und mehr den Charakter der deutschen Dichtung an sich tragen. In allen entwickelt er eine schöne Gestaltungsgabe, die sich sowohl in der anschaulichen Darstellung der Begebenheiten als in der kräftigen Zeichnung der Charaktere ausspricht.

Fontane verdient aber noch als lyrischer Dichter Anerkennung; seine „Gedichte" (Berl. 1851) erfreuen durch Gedankenreichthum, glückliche Behandlung der Form und eine einfache, aber stets edle Sprache. Wie in den Balladen macht er einen mäßigen Gebrauch von Bildern, aber es machen dieselben durch ihre glückliche

429

Abb. 5: [Anonym]: Theodor Fontane. Holzstich nach einem Foto. In: Kurz 1869, S. 429 (Blattgröße 25 × 16,5 cm).
~~~~~



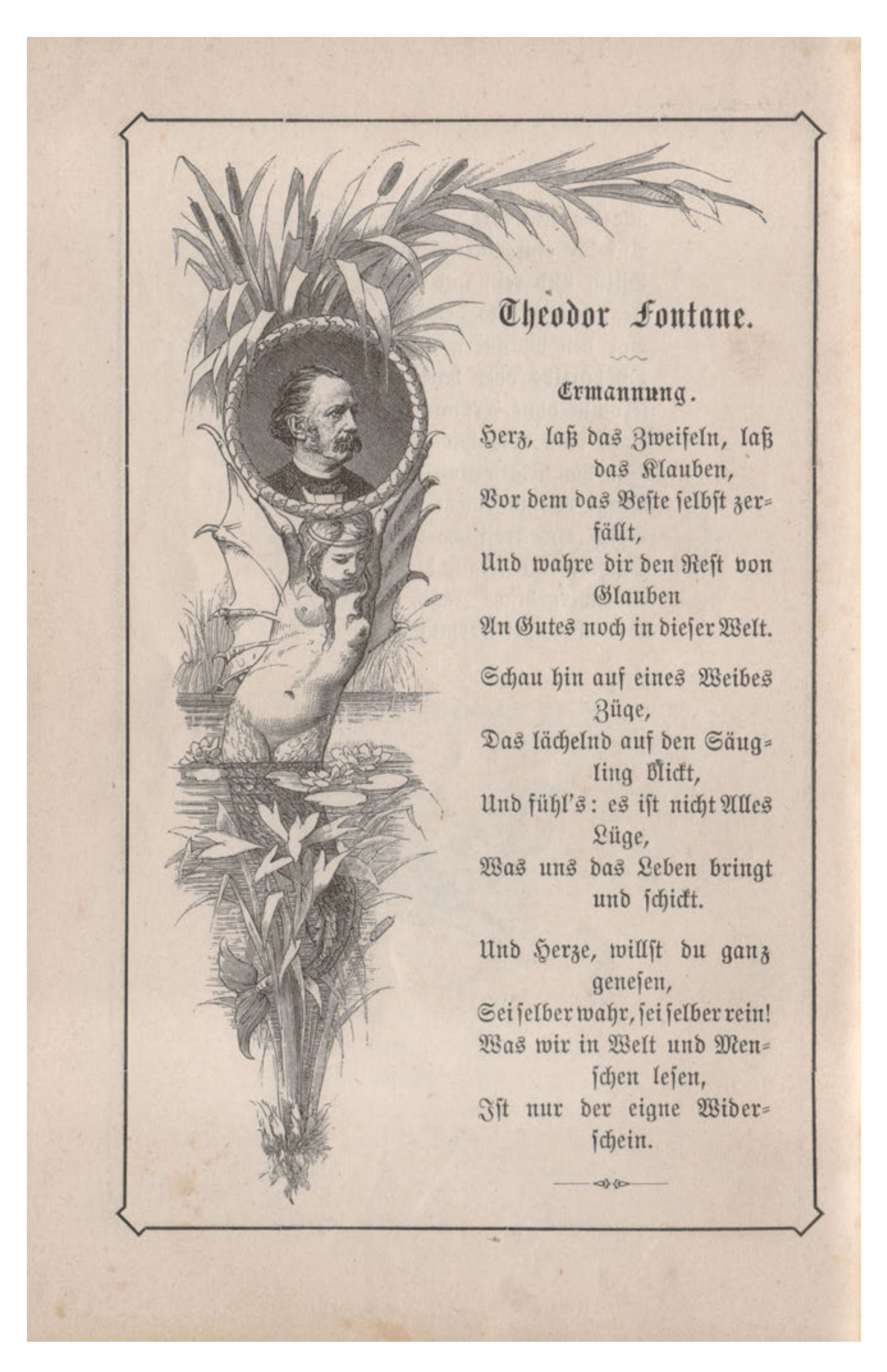
Theodor Fontane.

trat. „Es war die Herwegh-Zeit, und das Interesse für Politik und Poeterei, ganz besonders aber für die Verschmelzung beider, ließ alle anderen Studien in den Hintergrund treten. Baldmöglichster Eintritt in das literarische Leben erschien mir als wünschenswerthestes Ziel, und nur ein glücklicher Zufall bewahrte mich vor Uebernahme einer kleinen Redaktion, die mir wenig Auszeichnung und desto mehr Enttäuschungen eingebracht haben würde."

Im Jahre 1844 trat er — nach Berlin zurückgekehrt — in das zweite Bataillon des Regimentes Franz, das von jeher das „literarische Regiment der Berliner Garnison" war, um sein Jahr abzudienen. Bernhard v. Lepel und der jüngere v. Gaudy, der 1866 als Obristlieutenant an der Spitze des ebengenannten Bataillons fiel, dienten gleichzeitig mit Fontane darin. Bernhard v. Lepel, seit lange Mitglied der literarischen Sonntagsgesellschaft „Tunnel", führte den jungen Freund, der schon damals manche schöne Ballade (z. B. der Towerbrand, der Wener- und Wettersee) gedichtet, in dieselbe ein.

„Ich wurde, auf zehn Jahre hin, ein eifriges Mitglied des Tunnel," erzählt Fontane. „Die Bekanntschaften, die ich hier anknüpfte, die sich immer freundschaftlicher gestaltenden Beziehungen zu Franz Kugler, Paul Heyse und Friedrich Eggers, später auch zu Scherenberg, Theod. Storm und Hugo v. Blomberg, ließen den nur vertagten Wunsch einer literarischen Laufbahn immer wieder lebendig werden; aber erst 1849 gestatteten die Verhältnisse seine Ausführung. Zu Weihnachten des genannten Jahres erschienen bereits zwei kleine dichterische Arbeiten von mir: „Männer und Helden" und „Von der schönen Rosamunde", ein Balladencyklus, in denen die Gesammtheit meiner späteren Produktion vorgezeichnet liegt. Alles was ich seitdem in Versen und Prosa geschrieben habe, hat dieselben zwei Ausgangspunkte und dreht sich um Märkisch-Preußisches oder um Englisch-Schottisches. Ich folgte hierin dem Zuge meines Herzens, doch darf ich nicht übersehen, daß dieser Zug auch von außen her, durch Erlebnisse theils persönlicher, theils allgemeiner Natur, unterstützt wurde. Ich rechne dahin einen mehrjährigen, ohne mein Dazuthun herbeigeführten Aufenthalt in England, ganz besonders aber die glorreichen Kriege von 64, 66 und 70, die wie von selbst auf Ausbildung und Betonung des patriotischen Elementes hinwiesen."

Abb. 6: LA [Stechermonogramm]: Theodor Fontane. Holzstich nach einem Foto. In: Daheim. 6. Februar 1875, S. 301 (Blattgröße 31 × 22,5 cm).



Theodor Fontane.

Ermannung.

Herz, laß das Zweifeln, laß das Klauben,
Vor dem das Beste selbst zerfällt,
Und wahre dir den Rest von Glauben
An Gutes noch in dieser Welt.

Schau hin auf eines Weibes Züge,
Das lächelnd auf den Säugling blickt,
Und fühl's: es ist nicht Alles Lüge,
Was uns das Leben bringt und schickt.

Und Herze, willst du ganz genesen,
Sei selber wahr, sei selber rein!
Was wir in Welt und Menschen lesen,
Ist nur der eigne Widerschein.

Abb. 7: [Anonym]: Theodor Fontane: Holzstich nach einem Foto. Vignette zu: Ermannung. In: Dohm/Brunold 1879, S. 54 (Seitengröße 16 × 10,5 cm).

Geschmack der Zeit, auch die anderen Vignetten sind ähnlich gestaltet. Der Rezensent der *Gartenlaube* beanstandete zwar die Auswahl der durch den Lichtdruck reproduzierten ganzseitigen Autorenporträts, der „glückliche Entwurf des Ganzen" habe ihn aber damit versöhnt (B. E. 1878). Auch das in dieser Vignette präsentierte Porträt folgt einem Foto.

Am 13. Februar 1882 wurde erstmals ein Porträt Fontanes als Aufmacher auf der Titelseite einer Zeitschrift abgebildet, und zwar in der Nr. 4 des 11. Jahrgangs der *Illustrirten Frauen-Zeitung* (Abb. 8). Das Wochenblatt war an eine weibliche Leserschaft adressiert, der Fontane als zeitgenössischer Schriftsteller offeriert wurde, noch bevor er zum Verfasser berühmter Frauenromane wurde – der erste davon, *L'Adultera*, war gerade erst im Verlag von S. Schottlaender in Breslau erschienen.

Verleger und Herausgeber der innovativen Zeitschrift war Franz von Lipperheide. Er gründete 1865 die Zeitschrift *Modenwelt*, die ab 1874, um einen Unterhaltungsteil erweitert, unter dem neuen Titel *Illustrirte Frauen-Zeitung* erschien. Die Abbildungen der Zeitschrift sind von bemerkenswerter Qualität, das trifft besonders auf die Stiche auf der Titelseite zu. Das Blatt mit dem Porträt Fontanes steht in einer Reihe von Porträts bekannter Persönlichkeiten, die als Aufmacher auf den Titelseiten des Jahrgangs abgedruckt wurden.[10] Dieser Stich, eines der beeindruckendsten Porträts von Fontane überhaupt, lässt ebenfalls eine Fotografie als Vorlage erkennen. Er trägt die Signaturen „A. Schubert" (des Künstlers) und „Angerer & Goschl Ch." (der 1870 von Carl Angerer gegründeten Wiener Kunst-, Druckformenherstellungs- und Reproduktionsanstalt C. Angerer & Göschl). Sämtliche auf den Titelblättern des Bandes abgedruckten Porträts stammen von August Schubert, die Druckplatten sind bei Angerer & Göschl produziert worden.

Der Publikation vorausgegangen ist eine bemerkenswerte Korrespondenz zwischen Fontane und Lipperheide, die beweist, wie sorgfältig Fontane solche Publikationen durch die Zusendung von aktuellen Bilddokumenten und Informationen vorbereitete. Am 19. Dezember 1881 schickte er dem Verleger alle Porträts, die er zur Hand hatte, zählte sie in seinem Schreiben auf und gab jeweils seine Bewertung dazu ab:

> 1. In „Nord und Süd" ein nach einer Photographie in Cabinetsformat gefertigtes Bild;
> 2. eine Photographie in kleinerem Format, von Loescher und Petsch ebenfalls 1879 angefertigt;
> 3. ein „Daheim" mit Bild;
> 4. ein „Ueber Land und Meer" mit Bild.
>
> Nach meiner Meinung reicht das Material nach der einen wie nach der andren Seite hin aus. Irr' ich hierin, so schick ich Weiteres, bin eventuell bereit den sauren Photographengang, der immer

10 Im selben Jahrgang: Helene zu Waldeck, Hans von Bülow, August von Heyden, Adolf Friedrich Graf Schack, Erzherzogin Valerie von Österreich, Magda Irschick, Theodor Kullak, Sophie von Torma, Ernst von Wildenbruch, Maria Pawlowna von Russland, Friedrich Esmarch, Mathilde Marchesi, Christian Wilberg, Helene Modrzejewska, Hedwig Rolandt, Reinhold Werner, Julius von der Traun, Alexandra Prinzessin von Wales, Ellen von Heldburg, Flora Feleki-Munkacsy, Julius Grosse, Hedwig Kindermann, Edwin Booth.



Große Ausgabe.

Illustrirte Frauen-Zeitung.

Ausgabe der „Modenwelt" mit Unterhaltungsblatt.

Nr. 4, Erstes Blatt. Mit allen — Berlin, 13. Februar 1882. — Kupfern. IX. Jahrgang.

Abb. 8: August Schubert: Theodor Fontane. Holzstich nach einem Foto. Zum Beitrag: Ernst Schubert: Theodor Fontane. In: Illustrirte Frauen-Zeitung, 13. Februar 1882. Große Ausgabe, Titelseite (Blattgröße 39 × 28 cm).

> einen Vormittag und hinterher auch noch anstandshalber ein Dutzend Exemplare kostet, noch einmal zu machen.
> Das Bild in Cabinetsformat (s. Nord u. Süd.) war *nicht* sehr gut, auch nicht in der Photographie; das Bild in kleinrem Format ist viel besser. (HFA,IV, Bd. 3, 168)

Auch einige biografische Notizen legte Fontane dem Brief bei. Am 21. Dezember schrieb er nochmals an Lipperheide, um diesen auf weiteres biografisches Material hinzuweisen, darunter auf den Aufsatz von Otto Franz Gensichen.

Das Foto, das August Schubert als Vorlage verwendete, stammte aus dem Atelier von Loescher & Petsch, wurde 1879 aufgenommen und ist eines der am häufigsten reproduzierten Porträts von Fontane (Klünner 1984, Abb. 12). Leider fand sich nirgends ein Kommentar Fontanes zu diesem Titelblatt.

Bis zum Ende des Jahrhunderts dominierte der Holzstich das Porträt. Als Vorlagen ließen sich meistens Fotografien ermitteln oder andere Holzstiche, die nachgestochen wurden. Mehrfach war auch die Praxis zu beobachten, dass Klischees von früheren Abdrucken übernommen wurden. In größerer Zahl erscheinen Stiche von Fontane erst ab 1878/79 in diversen Zeitschriften. Über 20 Holzstiche wurden bis zum 20. September 1898 publiziert, zwölf weitere vom 20. September 1898 bis 1900, viele Nachrufe sind mit einem Porträt ausgestattet, weitere zehn in den Jahren bis 1972. Es ließen sich also insgesamt über 40 Holzstiche feststellen. Nur einige wenige davon sind in der verdienstvollen Übersicht von Klünner (1984) vorgestellt.

3.2 Fotografie

Die Fotografie hat die ohnehin in Bewegung geratenen Bildmedien des 19. Jahrhunderts nochmals revolutioniert. Porträtfotos von Fontane sind seit den 1860er Jahren überliefert. Etwa 30 verschiedene Fotografien sind bekannt. Eine Daguerreotypie mit einer Gruppenaufnahme von vor 1856 erwies sich als Fehlzuschreibung (vgl. Möller 2005b). Die meisten Fotografien sind Studio-Aufnahmen und stammen von professionellen Fotografen bzw. Fotokünstlern. Eine Ausnahme ist das Foto, das Fontane gemeinsam mit seiner Tochter in Arnsdorf im Riesengebirge zeigt. Dieses Bild aus dem Jahr 1886 ist ein frühes Beispiel der Amateur-Fotografie (vgl. Korn 2012). Einige Fotos sind auch bei Vor-Ort-Terminen in Fontanes Arbeitszimmer entstanden.

Das bekannte Foto, das Fontane an seinem Schreibtisch zeigt (vgl. Abb. 9), wurde nicht anlässlich des 75. Geburtstags Fontanes aufgenommen, wie Friedrich Fontane aus der Erinnerung mitteilte (Klünner 1984, Abb. 30 und S. 288; Möller 2004; Seiler 2020). Es entstand im Auftrag der *Berliner Illustrirten Zeitung*, in der es am 22. November 1896 auf der Titelseite erstmals abgedruckt wurde. Ein im Jahr 2019 vom Fontane-Archiv erworbener Abzug des Fotos zeigt mit goldgeprägten Buchstaben am unteren Rand des Aufzug-Kartons für den Albuminabzug das Imprint: „ORIGINALAUFNAHME FÜR DIE BERLINER JLLUSTR. ZEITUNG.“



Abb. 9: Zander & Labisch: Fontane am Schreibtisch. Foto 1896 (Albuminabzug 17 × 23,5 cm).

Als Urheber wird das Berliner Atelier Zander & Labisch genannt, das am 19. Juni 1895 von Albert Zander (1864–1897) und Siegmund Labisch (1863–1942) gegründet worden war und das seine Geschäftsräume in der Leipziger Straße 105 hatte (Rosemann 2017). Bereits vor der Gründung der gemeinsamen Firma hatte der Ingenieur Zander Fotos an die *Berliner Illustrirte Zeitung* verkauft.[11] Die gemeinsam mit dem

11 U.a. über die Zerstörungen bei einem Industriebrand (5. Jahrgang, 1895, Nr. 21, 26. Mai 1895, S. 3–4) und die Berliner Bismarck-Ausstellung (Nr. 23, 9. Juni 1895, S. 1). Bald nach der Gründung der gemeinsamen Firma finden sich auch Fotos mit der Angabe „Zander & Labisch in Berlin", etwa vom Krieger-Appell auf dem Tempelhofer Feld (Heft 34, 25. August 1895), von der Einweihung der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, Aufnahmen von der Illumination von Berlin zum Gedenken an den Sedan-Tag (Nr. 36, 8. September 1895), von der Kaiser Friedrich-Gedächtniskirche (Nr. 44, 3. November 1895), von der Berliner Gewerbeausstellung (Nr. 48, 1. Dezember 1895), von der Enthüllung der Berolina auf dem Alexanderplatz (Nr. 52, 29. Dezember 1895). Allerdings sind die Urheber von Fotos oft nicht angegeben.

Kaufmann und Fotografen Labisch gegründete Firma entwickelte sich zu einer der ersten deutschen Bildagenturen, die Fotos für die Presse produzierten und an die Redaktionen vermittelten. Zu den Fotografen, die für die Agentur arbeiteten, gehörte Waldemar Titzenthaler.

Die *Berliner Illustrirte* war eine Wochenzeitung. Sie erschien seit 1892 und wurde 1894 von Leopold Ullstein erworben, der die Drucktechnik und das Bildprogramm modernisierte und damit den Grund legte für die Erfolgsgeschichte dieser Zeitung. Ullstein führte die Autotypie und die Rotationspresse ein, technische Neuerungen, die es ermöglichten, Abbildungen direkt von Fotos, ohne den Umweg über den Holzstich, in hoher Auflage zu drucken.

Anlass für den Fototermin in Fontanes Arbeitszimmer war offenbar die geplante Vorstellung des Schriftstellers in der Serie *Charakterköpfe aus dem modernen Berlin*.[12] Sämtliche Aufnahmen dieser Serie wurden vom Atelier Zander & Labisch geliefert, das regelmäßig für die *Berliner Illustrirte* arbeitete. An diesen Fotos sieht man den Beginn der Pressefotografie.[13] Die Fotoserie, die Fontane in seinem Arbeitszimmer zeigen sollte, bestand wenigstens aus drei Motiven, das dritte Motiv ist lediglich durch den Stich in *Ueber Land und Meer* bekannt, mit dem der Abdruck von Fontanes Roman *Der Stechlin* eröffnet wurde (vgl. Möller 2004). Ob die Redaktion von *Ueber Land und Meer* dieses Motiv von Zander & Labisch oder von Ullstein erworben hat, darüber ist nichts bekannt. Bildunterschrift und Stich enthalten keine Urheberangaben, es findet sich lediglich die Stechersignatur der 1893 in Stuttgart gegründeten xylografischen Anstalt „G[ustav]. Dreher X. A."

Im gleichen Jahr wie das Schreibtischfoto entstand die Lithografie von Liebermann als Auftragsarbeit für die Zeitschrift *Pan*.

Auch das letzte Foto von Fontane (E. Bieber, 1898) wurde in der Wohnung des Dichters aufgenommen (vgl. Abb. 10). Fontane sitzt an dem ovalen Tisch, der in seinem Arbeitszimmer vor dem Sofa stand. Vor sich hat er ein Foto seiner Frau so aufgestellt, dass es als Bild im Bild auch auf der entstehenden Aufnahme zu sehen sein würde. Die Bronzeplastik der Hand Moltkes, die sonst vor ihm auf dem Schreibtisch stand, diente als Halter. Die Spitze des Stifts ist wie ein Stachel oder Kontrapunkt direkt auf Fontane gerichtet.

12 Einige weitere Titelblätter aus der *Charakterköpfe*-Serie wurden in Heft 108 der *Fontane Blätter* vorgestellt (vgl. Möller 2019).

13 Vgl. Die Erfindung der Pressefotografie 2017, insb. S. 72–77.



Abb. 10: E. Bieber: Theodor Fontane. Foto 1898. Photogravure Bruckmann.

3.3 Postkarten, Annoncen, Werbedrucksachen

Das Auftauchen der ersten Porträt-Postkarten, die sich als ein neues Medium erst im 19. Jahrhundert entwickelt hatten (vgl. Falk 2019, 51–69), ist ein sicheres Zeichen dafür, dass Fontane tatsächlich angekommen war auf dem Parnass der Popularität. Zu Lebzeiten erschienen wenigstens zwei Ansichtskarten mit Porträts von Fontane, eine wurde vom Kunstverlag A. Hildebrandt Berlin vertrieben (Abb. 11). Das verwendete Motiv, ein Pastell von Hanns Fechner, wurde stark verkleinert mithilfe des Heliogravure-Verfahrens reproduziert. Die bisher gefundenen Exemplare, die der Abgebildete selbst verschickt hat, datieren aus dem Frühjahr 1898, in dem die Karte wohl auch auf den Markt gelangte. Fontane hat sie zur Erfüllung von Autogrammwünschen genutzt.

Die zweite Postkarte (Abb. 12), nicht minder interessant, wurde von Karl Michaelis verlegt, der in Neuruppin eine Sortiments-Buchhandlung und eine Kunst- und Musi-

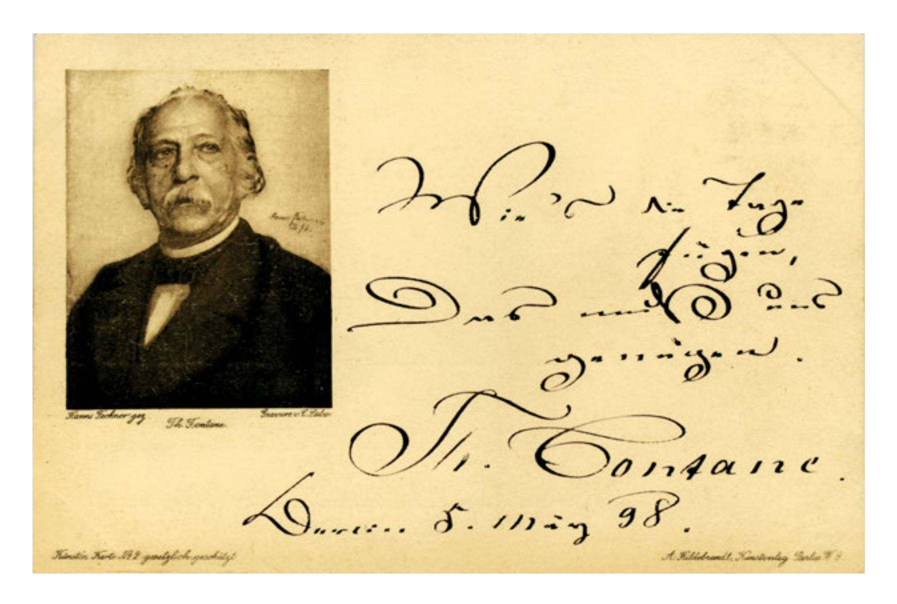


Abb. 11: Hanns Fechner: Theodor Fontane. Pastell (Sign. Hanns Fechner B. 1896, Klünner 1984, Abb. 25), Heliogravure (Graveur C. Sabo) auf einer Postkarte, verlegt vom Berliner Kunstverlag A. Hildebrandt, Künstler-Karte Nr. 2 (Blattgröße 9,1 × 13,9 cm), versandt von Theodor Fontane an Anna Sandbank, Berlin, 5. März 1898 (im HBV nicht verzeichnet).



Abb. 12: [Anonym]: Miniaturen von Fontane, Schinkel und Ferdinand Möhring sowie weiterer Motive im Zusammenhang mit den drei Persönlichkeiten. Chromolithographie Reinicke und Rubin Magdeburg, Lit. B. No. 472, auf einer Postkarte Neuruppin: Verlag Karl Michaelis 1898 (Größe 9,1 × 14,2 cm).

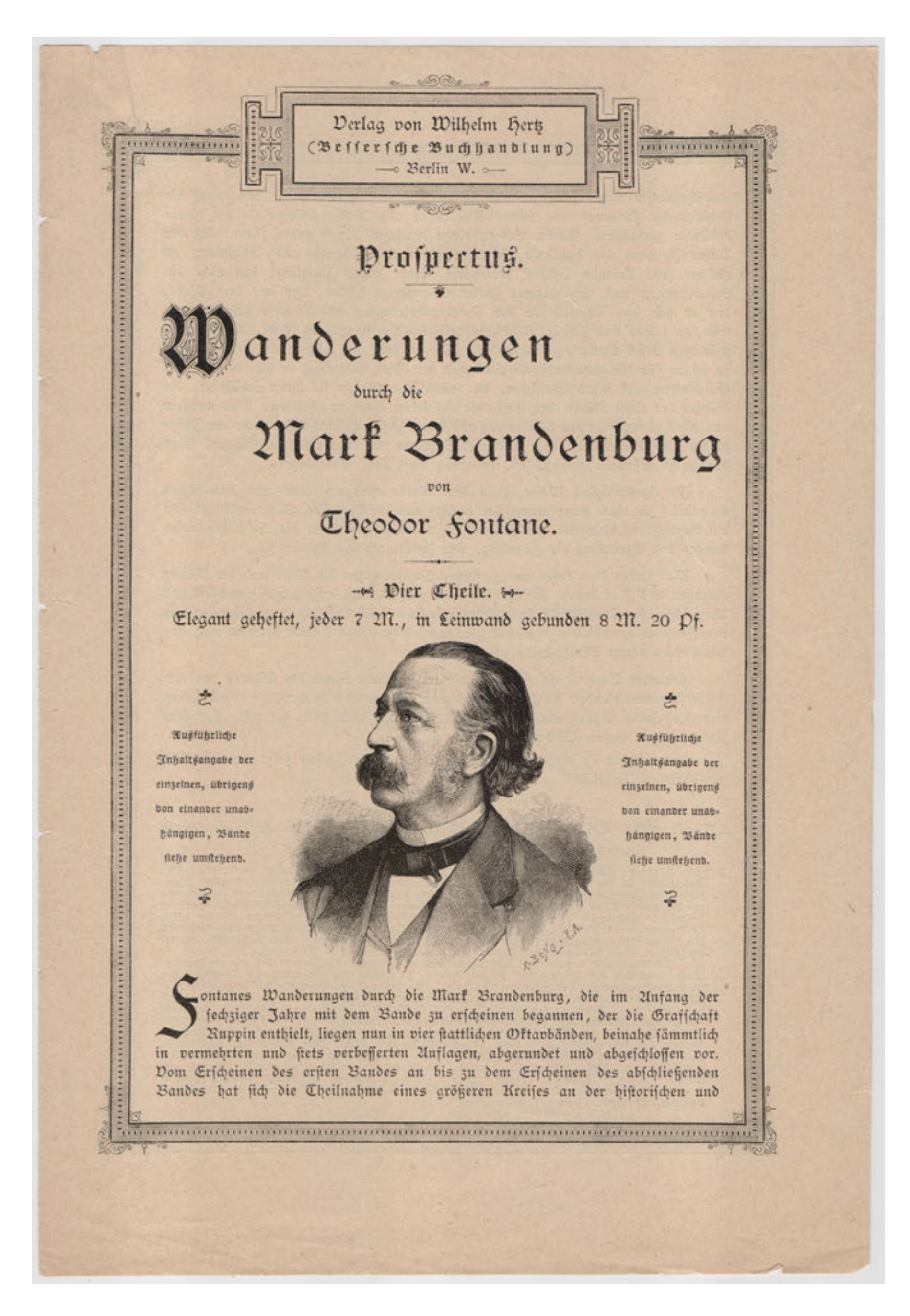
kalienhandlung nebst Leihbibliothek betrieb, die aber nur für kurze Zeit existierte (vgl. Möller 2018).

Fontane bekam sicher druckfrisch ein Exemplar von seiner in Neuruppin lebenden Schwester Elise Weber zugeschickt und antwortete ihr postwendend am 9. März 1898: „Sei schönstens bedankt für die Karte mit den 3 ‚berühmten Ruppinern'. Was nicht alles aus 'nem Menschen werden kann! Uebrigens seh' ich kolossal verhungert aus, mehr als selbst einem Dichter zukommt." (HFA,IV, Bd. 4, 701)

Auch als Werbeträger spielten Autoren-Porträts zunehmend eine Rolle. Als frühestes Beispiel ist der vierseitige Prospekt des Hertz-Verlages für die *Wanderungen* bekannt, für den ein Holzstich aus der xylografischen Anstalt von Richard Bong genutzt wurde (Abb. 13).

Fontane, von seinem Verleger um seine Beteiligung an der inhaltlichen Ausstattung dieses Prospekts gebeten, lamentierte in seinem Brief vom 8. Oktober 1882 über die zeitgenössische Kritik und lehnte es ab, selbst einen Text zu schreiben – „es widersteht mir geradezu" (HFA,IV, Bd. 3, 211) –, gab aber inhaltliche Orientierungspunkte, die in dem Werbetext wörtlich wiedergegeben wurden.

Dieser Werbeprospekt ist mehrfach in verschiedenen Formaten gedruckt worden, wobei auch das Porträt jeweils neu nachgestochen wurde. Im Fontane-Archiv ist das Exemplar eines ebenfalls vierseitigen Prospekts der Berliner Buchhandlung Th. Thiele überliefert (Abb. 14), mit dem die im Verlag von Wilhelm Hertz (Bessersche Buchhandlung) erschienene wohlfeile Ausgabe der *Wanderungen* zum Lieferungsbezug angeboten wurde (20 Lieferungen à 1 M, 4 Einbanddecken à 60 Pf.). Da die Bände sonst broschiert 7 M., gebunden 8,20 kosteten, ergab sich eine deutliche Preisersparnis bei der Bestellung der wohlfeilen Ausgabe. Bei den angebotenen Einbanddecken handelt es sich offenbar um den attraktiven grünen Verlagseinband mit den märkischen Landschaftsmotiven. Exemplare mit einem Kommissionsbuchhändlerimprint haben sich bisher nicht gefunden. Ferner fand sich ein einzelnes Blatt in kleinerem Format von feinem, rosa getöntem Papier, das offenbar einem umfangreicheren Katalog des Hertz-Verlages entstammt (Abb. 15), es ist paginiert und zeigt die Seiten 23 und 24. Als Rubrik angegeben ist ‚Gesammtwerke, Erzählendes, Gedichte und Uebersetzungen'. Inhaltlich wurden die Angaben und der Werbetext des Verlagsprospekts wiederholt. In beiden Fällen sind die Holzstiche nicht signiert und in der Größe an das Blattformat angepasst.



Verlag von Wilhelm Hertz
(Bessersche Buchhandlung)
Berlin W.

Prospectus.

Wanderungen
durch die
Mark Brandenburg
von
Theodor Fontane.

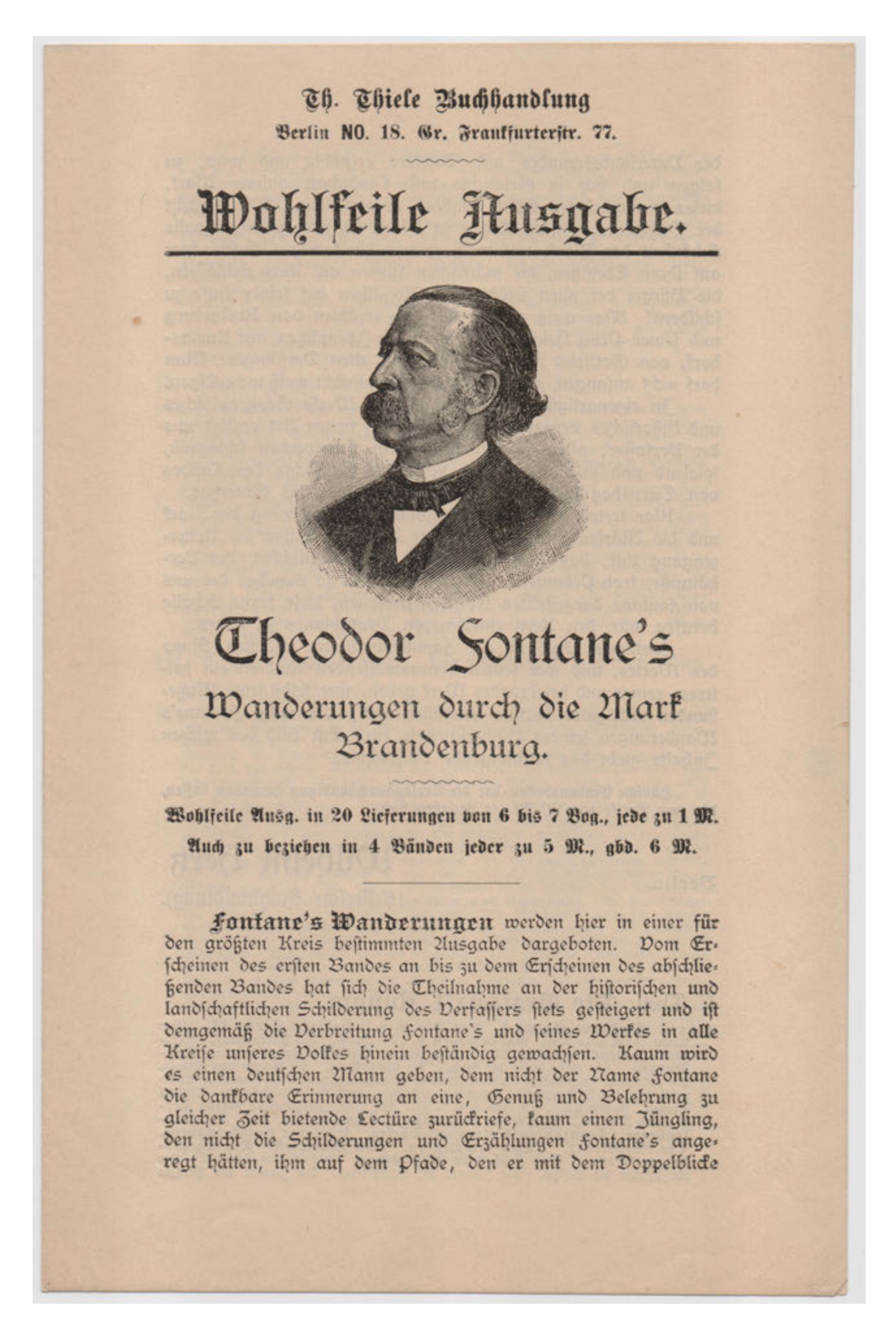
Vier Theile.
Elegant geheftet, jeder 7 M., in Leinwand gebunden 8 M. 20 Pf.

Ausführliche Inhaltsangabe der einzelnen, übrigens von einander unabhängigen, Bände siehe umstehend.

Ausführliche Inhaltsangabe der einzelnen, übrigens von einander unabhängigen, Bände siehe umstehend.

Fontanes Wanderungen durch die Mark Brandenburg, die im Anfang der sechziger Jahre mit dem Bande zu erscheinen begannen, der die Grafschaft Ruppin enthielt, liegen nun in vier stattlichen Oktavbänden, beinahe sämmtlich in vermehrten und stets verbesserten Auflagen, abgerundet und abgeschlossen vor. Vom Erscheinen des ersten Bandes an bis zu dem Erscheinen des abschließenden Bandes hat sich die Theilnahme eines größeren Kreises an der historischen und

Abb. 13: Richard Bong X. A.: Theodor Fontane. Holzstich in: Prospectus: Wanderungen durch die Mark Brandenburg von Theodor Fontane. Vier Theile. Berlin: Verlag von Wilhelm Hertz (Bessersche Buchhandlung) [1882], 1r von 2 Bl. (Blattgröße 24,2 × 16,3 cm).



Th. Thiele Buchhandlung
Berlin NO. 18. Gr. Frankfurterstr. 77.

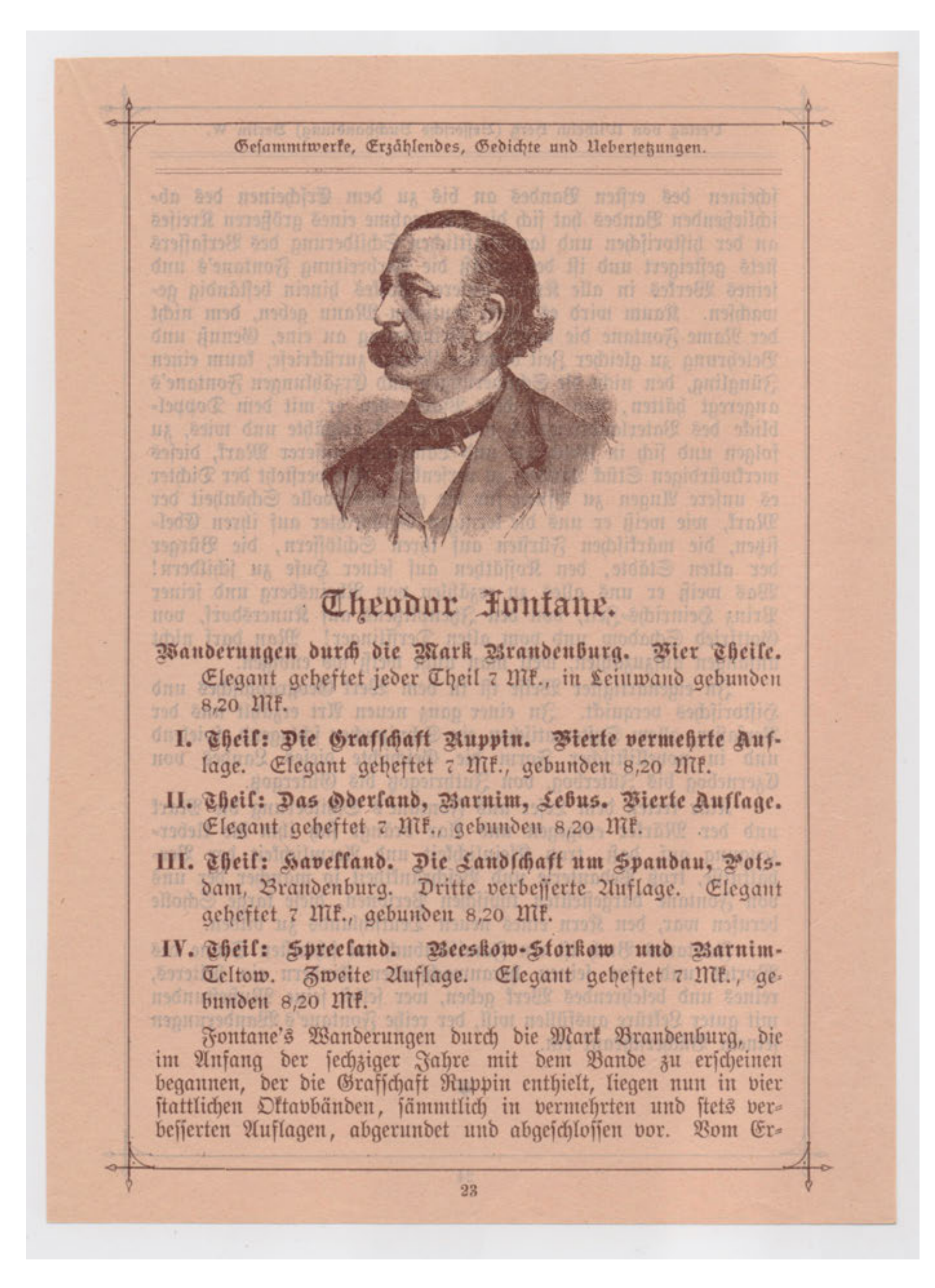
Wohlfeile Ausgabe.

Theodor Fontane's
Wanderungen durch die Mark
Brandenburg.

Wohlfeile Ausg. in 20 Lieferungen von 6 bis 7 Bog., jede zu 1 M.
Auch zu beziehen in 4 Bänden jeder zu 5 M., gbd. 6 M.

Fontane's Wanderungen werden hier in einer für den größten Kreis bestimmten Ausgabe dargeboten. Vom Erscheinen des ersten Bandes an bis zu dem Erscheinen des abschließenden Bandes hat sich die Theilnahme an der historischen und landschaftlichen Schilderung des Verfassers stets gesteigert und ist demgemäß die Verbreitung Fontane's und seines Werkes in alle Kreise unseres Volkes hinein beständig gewachsen. Kaum wird es einen deutschen Mann geben, dem nicht der Name Fontane die dankbare Erinnerung an eine, Genuß und Belehrung zu gleicher Zeit bietende Lectüre zurückriefe, kaum einen Jüngling, den nicht die Schilderungen und Erzählungen Fontane's angeregt hätten, ihm auf dem Pfade, den er mit dem Doppelblicke

Abb. 14: [Anonym]: Theodor Fontane. Holzstich. In: Prospekt: Wohlfeile Ausgabe: Theodor Fontane's Wanderungen durch die Mark Brandenburg. Berlin: Buchhandlung Th. Thiele (Kommissionär des Hertz-Verlages). o.D. [1892]. Bl. 1r von 2 Bl. (Blattgröße 21,3 × 13,7 cm), nach dem Stich von R. Bong X. A., siehe Abb. 13.



Gesammtwerke, Erzählendes, Gedichte und Uebersetzungen.

Theodor Fontane.

Wanderungen durch die Mark Brandenburg. Vier Theile. Elegant geheftet jeder Theil 7 Mk., in Leinwand gebunden 8,20 Mk.

I. Theil: Die Grafschaft Ruppin. Vierte vermehrte Auflage. Elegant geheftet 7 Mk., gebunden 8,20 Mk.

II. Theil: Das Oderland, Barnim, Lebus. Vierte Auflage. Elegant geheftet 7 Mk., gebunden 8,20 Mk.

III. Theil: Havelland. Die Landschaft um Spandau, Potsdam, Brandenburg. Dritte verbesserte Auflage. Elegant geheftet 7 Mk., gebunden 8,20 Mk.

IV. Theil: Spreeland. Beeskow-Storkow und Barnim-Teltow. Zweite Auflage. Elegant geheftet 7 Mk., gebunden 8,20 Mk.

Fontane's Wanderungen durch die Mark Brandenburg, die im Anfang der sechziger Jahre mit dem Bande zu erscheinen begannen, der die Grafschaft Ruppin enthielt, liegen nun in vier stattlichen Oktavbänden, sämmtlich in vermehrten und stets verbesserten Auflagen, abgerundet und abgeschlossen vor. Vom Er-

23

Abb. 15: [Anonym]: Theodor Fontane. Holzstich. In: Verlagskatalog W. Hertz, Berlin [1889 oder später], S. 23 (Blattgröße 15,3 × 11 cm), nach dem Stich von R. Bong X. A., s. Abb. 13.

4 Öffentliche Ausstellung, Repräsentation, Handel mit Kunstobjekten

Porträts von Fontane begegnen nicht nur in den Printmedien, auch als selbständige Objekte gelangten sie im 19. Jahrhundert auf den Markt bzw. wurden für den Markt oder für spezielle Repräsentationsbedürfnisse produziert. Aufwendige Techniken wie Ölmalerei, Lithografie und Plastik kamen zum Einsatz. Wer waren die Auftraggeber? Wer die Erwerber? Für welche Form der Präsentation oder Repräsentation wurden die Bildwerke geschaffen? Für welches Publikum? Dies sind Fragen, die man sich bei den frühen Büsten, Ölgemälden und repräsentativen Pastellzeichnungen stellen muss, darunter Werke von Antonie Eichler (1872; vgl. Klünner 1984, Abb. 8 und 281–282), August von Heyden (1875; vgl. Klünner 1984, 283),[14] Carl Breitbach (1883; Klünner 1984, Abb. 16 und 282–283) und Hanns Fechner (1893–1897; Klünner 1984, Abb. 22–25; Klünner 1995; Otting 1886; Delf von Wolzogen 2014).

Neben den wertvollen Unikaten wurden auch Reproduktionen gehandelt, Stiche, Drucke, Abzüge. Anna von Kahle hat 1881 eine Gipsbüste (Klünner 1984, Abb. 13 und S. 282) modelliert, die in zwei verschiedenen Größen und in verschiedenen Materialausführungen zu unterschiedlichen Preisen angeboten wurde. Ein Exemplar der größeren Version war im Familienbesitz, wie auf einem Foto zu sehen, das in der Wohnung von Friedrich Fontane in Neuruppin aufgenommen wurde (vgl. Abb. 16).

Bei der Beauftragung von Gemälden, Pastellbildern oder Plastiken spielten persönliche und gesellschaftliche Beziehungen eine Rolle, aber wenigstens mittelbar ging es stets auch um Repräsentation.

4.1 *Ruhmeshalle der deutschen Literatur 1841–1865* von Wilhelm Lindenschmit d. J. (1865)

Angeboten wurde auf dem Kunstmarkt bereits seit dem Beginn des Jahres 1866 ein Bild, das die aktuelle Literaturszene Deutschlands wie in einer Momentaufnahme zusammenfasste. Es handelte sich um fotografische Reproduktionen eines großformatigen Kartons, auf dem die Porträts von 83 Schriftstellern kunstvoll in einer symbolischen Landschaft arrangiert sind. Wilhelm Lindenschmit d. J.[15] hat dieses Blatt geschaffen. Es trägt den Titel *Ruhmeshalle der deutschen Literatur 1841–1865* (Abb. 17a–c).

---

14 Das Bild ist nicht verschollen, wie dort angegeben. Es befindet sich in Privatbesitz und wurde 1993 ausgestellt, siehe Nürnberger 1993, 162.

15 Die einzige bisher erschienene umfassende Arbeit zu diesem Maler ist die 1999 an der Universität Frankfurt eingereichte Dissertation von Rainer Silberbauer, die 2002 im Berliner Tenea-Verlag publiziert wurde. Allerdings besitzen nur wenige Bibliotheken Exemplare davon, was damit zusammenhängen mag, dass der Verlag wenig später seine Tätigkeit eingestellt hat. Der Historienmaler Wilhelm Lindenschmit d. J. (1829–1895), einer Malerfamilie entstammend, verlegte sein Atelier 1863 nach



Abb. 16: Alois Blankhardt: Friedrich Fontane in Neuruppin, um 1940. Foto (Abzug 23,3 × 17,5 cm).

Lindenschmit hat eine ganze Reihe solcher *Ruhmeshallen* gezeichnet.[16] Auftraggeber war der Verleger und Kunstsammler Friedrich Bruckmann (1814–1898), der die Kartons nicht nur in der von ihm betriebenen privaten Galerie ausstellte, sondern auch in fotografischen Reproduktionen von verschiedener Größe in seinem Verlag anbot. Die genauen Größenangaben und Preise kann man dem Verlagskatalog entnehmen. Ein Katalog von 1866 lag für diese Arbeit nicht vor. Im Katalog von 1877 wurden Reproduk-

München, weil der Bruckmann-Verlag ihn vertraglich verpflichtet hatte, grafische Reproduktionen anzufertigen (Silberbauer 2002, 21). Die Dissertation von Silberbauer enthält auch ein umfangreiches Werkverzeichnis. Die Kartons sind unzutreffend in die Abteilung XXIV Druckgraphik eingeordnet und sämtlich nicht oder nicht richtig datiert: Nr. 12 *Ruhmeshalle der außerdeutschen Musik*, Nr. 13 *Ruhmeshalle der deutschen Musik (1740–1867)*, Nr. 19 *Ruhmeshalle der deutschen Literatur (1841–1865)*, Nr. 20 *Ruhmeshalle der Befreiungskriege 1806–1814*, Nr. 21 *Dante und die italienische Literatur (1265–1865)*, Nr. 22 *Shakespeare und die englische Literatur (1540–1868)*. Der Karton *Ruhmeshalle der Deutschen Reformation* wurde am 25. Februar 2002 in der TV-Show „Bares für Rares" versteigert.

16 Außerdem bot der Bruckmann-Verlag 1877 je eine *Ruhmeshalle* von Friedrich Schwörer und Hermann Wislicenius zu den gleichen Bedingungen an. Die *Ruhmeshalle der deutschen Musik (1740–1867)* von Lindenschmit wurde in Form eines Kupferstiches vertrieben.

tionen der *Ruhmeshallen* in der Größe Faksimile-Ausgabe (68 × 48 cm) für 30 Mark, in der Größe II (Großfolio 42 × 32 cm) für 12 Mark und in der Größe IV (Quart 20 × 16 cm) für 3 Mark angeboten (F. Bruckmann Verlag 1877, 33).

Der 1858 von Bruckmann gegründete Verlag für Kunst und Wissenschaft profilierte sich als Kunstverlag, der mit Reproduktionen von Bildern und Bildbänden in hoher Druckqualität handelte. Im Jahr 1863 wurde das Unternehmen von Frankfurt nach München verlegt, wo Bruckmann auch eine eigene Druckerei und Grafikabteilung sowie ein fotografisches Atelier aufbaute. Das Unternehmen nutzte technisch innovative Verfahren zur Bildreproduktion, Lichtdruckverfahren, Heliogravüre, Autotypie. Bruckmanns Konzept spiegelte sich auch in den von ihm gründeten Zeitschriften *Kunst für alle* (1885–1944) und *Dekorative Kunst* (1887–1917) wider.

Angeregt wurde die künstlerische Produktion der *Ruhmeshallen*-Kartons zweifellos durch den Historismus Wilhelm von Kaulbachs und die zeitgenössische Architektur – die Walhalla bei Regensburg (1842), in der Persönlichkeiten deutscher Sprache geehrt werden, und die Ruhmeshalle in München (1843–1853), die berühmten Bayern vorbehalten war. Die von Lindenschmit geschaffenen Kunsthallen sind aber nicht als Bildprogramm für vergleichbare Räume konzipiert, sondern reine Programmbilder. Das Konzept ist im Verlagskatalog von 1877 folgendermaßen beschrieben:

> Die Originale der Goethe-, Schiller-, Faust- und Ekkehard Gallerie, der Portrait-Gallerien, *Ruhmeshallen*, sowie der meisten übrigen in diesem Cataloge verzeichneten Kunstblätter wurden im Auftrage des Verlegers ausgeführt und befinden sich in dessen Kaulbach-Gallerie, Louisen-Strasse 8, in München. Dieselbe ist dem allgemeinen Besuche an Wochentagen von 10–5 Uhr unentgeltlich geöffnet. (F. Bruckmann Verlag 1877, 1)

Über die *Ruhmeshallen* heißt es, sie enthalten

> einige Hundert wohl getroffene Portraits von Berühmtheiten auf dem Felde der Kunst, Wissenschaft und des militärischen Ruhmes. Während die grossen Ausgaben sich vortrefflich zu Zimmerzierden eignen, werden die kleineren selbst die ausgewählteste Mappe des Bilderfreundes würdig zu schmücken im Stande sein. (F. Bruckmann Verlag 1877, 32)

Lindenschmits *Ruhmeshalle der deutschen Literatur 1841–1865* entstand 1865 und führt in die unmittelbare Gegenwart der Entstehung, die Zäsur 1841 verweist offenbar auf das *Lied der Deutschen*, das Fallersleben am 6. August 1841 schrieb. Auch die Auswahl und Gruppierung der dargestellten Autoren bekräftigt das liberale Literaturkonzept. Die demokratischen Autoren des Vor- und Nachmärz werden gleichberechtigt neben konservativen und liberalen Autoren dargestellt und literarhistorisch nach typischen Genres gruppiert. So gelang es Lindenschmit, ein repräsentatives Bild der Literatur jener Zeit zu schaffen, auf dem fast alle bedeutenden zeitgenössischen Schriftsteller versammelt sind. Allerdings fehlt etwa Theodor Storm. Da die Legende am unteren linken Bildrand beginnt, wurden Ferdinand Freiligrath und Georg Herwegh bei der Aufzählung der Namen zu Nr. 1 und 2. Fontane ist zwischen Fallersleben und Mörike, Geibel, Fritz Reuter und Klaus Groth eingeordnet. Er wurde

als Balladier und spätromantischer Dichter wahrgenommen, seine journalistischen Vormärz-Eskapaden und seine Barrikaden-Stürmerei wurden von der literarischen Öffentlichkeit kaum wahrgenommen.

In einer anonymen Rezension im *Unterhaltungs-Blatt* der in München erscheinenden *Neuesten Nachrichten* heißt es am 11. Januar 1866, das Bild führe seine Betrachter

> in sinniger Auswahl und in anmuthiger übersichtlicher Gruppirung die dichtenden Geister Deutschlands, wie sie in der Gegenwart am Meisten genannt werden, vor. Den Mittelpunkt des Bildes nehmen Gutzkow und Freytag ein; sie schienen dem Künstler die bedeutendsten unter den Dichtern der Jetztzeit. Rechts von ihnen finden wir [...] die Dramatiker Brachvogel, Halm, Grillparzer,[17] Bendix, Frau Birch-Pfeiffer u. a. An sie reihen sich die Dialektdichter [...] Weiter gegen den Vordergrund begegnen wir den wohlbekannten Gesichtern eines Hoffmann von Fallersleben, Lingg, Geibel, Dingelstedt und freuen uns, die im Exil lebenden Dichter Freiligrath, Kinkel, Herweg [sic!] und Hartmann in der schönen Heimath wieder begrüßen zu können. Auf der linken Seite des Bildes hart am burgengekrönten Rheinufer stehen die Reiseschriftsteller und Novellisten, unter denen wir Laube, Hackländer, Gerstäcker, Paul Heyse und Julius Große erkennen. Auf einem Kahn [...] finden wir Otto Roquette [...] Das Bild zeigt uns mehr als achtzig meist gut getroffene Porträts und manche unsrer schönen Leserinnen wird nun mit erneutem Interesse nach den Werken der modernen Dichter greifen, nachdem sie dieselben persönlich kennen gelernt hat. ([Anonym] 1866])

Die Herstellung der Bruckmann'schen *Ruhmeshallen* wurde als rein kompilatorisch kritisiert, wogegen ein anonymer Rezensent 1864 in einer Besprechung zweier anderer Blätter dieser Reihe früher ‚Wimmelbilder' einwandte:

> Diese neue Art hat auch ihre gute Berechtigung und läßt sich vertheidigen, ohne daß die Küchlein sich unter die Flügel der Muse Kaulbachs flüchten müßten. Wie bekannt, ist es Sitte, daß im Punct historischer Porträts sich die Kunstfreunde gewöhnlich ganze Sammlungen alter und neuer guter Kupferstiche anlegen, dieselben in einer saubern Mappe verschließen – und gewöhnlich dann bei Seite legen, so daß eigentlich Niemand etwas davon hat. Nun, um dieser kostspieligen Unsitte zu begegnen, ist es wohl das beste Mittel, solche Porträtsammlungen nach Nationen und Ständen auf einem Blatt zu vereinigen. In dieser Hinsicht als „Porträtsammlungen" künstlerisch dargeboten – haben diese Bruckmann'schen Unternehmungen unbestreitbar den höchsten Werth und dürfen des lebhaftesten Beifalls aller Kunstfreunde sicher sein, zumal auch dies der einzige Weg ist diesen Zweig der historischen Kunst – wenn wir das geschichtliche Porträt so nennen dürfen, wirklich populär zu machen und durch das Interesse an den Personen, das dadurch geweckt wird, auch mittelbar auf Anregung des Sinns für ihre Werke – für Kunst und Wissenschaft überhaupt zu wirken. – Darnach erhellt, daß der Hauptwerth dieser „Ruhmeshallen" vor allen Dingen in der Treue und Wahrhaftigkeit der Bildnisse – weniger dagegen in der künstlerischen Gruppirung und dem malerischen Totaleindruck beruht. ([Anonym] 1864)

Die von den Rezensenten gelobte Porträtähnlichkeit kann für Fontane bestätigt werden. Lindenschmits Vorlage für dieses Porträt (Abb. 17e) ließ sich nicht identifizieren. Vielleicht ist sie gar nicht bekannt. Aufgrund der Datierung kommt zunächst

17 Nicht auf dem Bild dargestellt.

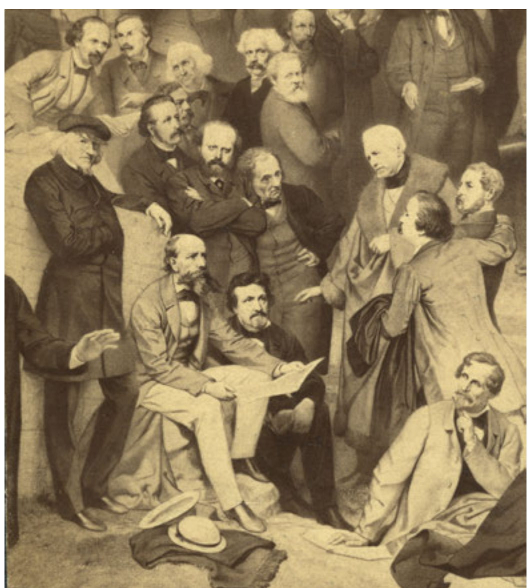


Abb. 17a: Wilhelm Lindenschmit d. J.: Ruhmeshalle der deutschen Literatur 1841 bis 1865, Autotypie, Gesamtansicht.



Abb. 17b: Wilhelm Lindenschmit d. J.: Ruhmeshalle der deutschen Literatur 1841 bis 1865, Erkennungsumriss.





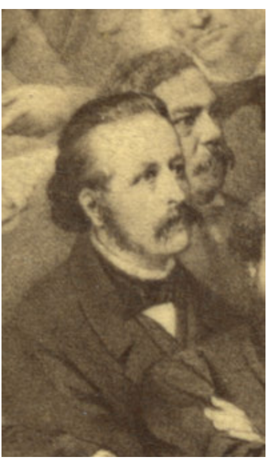


Abb. 17c bis 17e: Wilhelm Lindenschmit d. J.: Ruhmeshalle der deutschen Literatur 1841 bis 1865 – c) Ausschnitt, Foto, unbekannter Fotograf – d) Ausschnittsvergrößerung aus c – e) Fontane, Ausschnittsvergrößerung aus c.

nur das Foto von H. Lehmann (Klünner 1984, Abb. 6 und 275–276) in Frage. Die Übereinstimmung mit den frühesten bekannten Fotos aus dem Atelier Loescher & Petsch (Klünner 1984, Abb. 7, Abb. 7a und 286) ist allerdings größer. Womöglich müssen diese etwas früher datiert werden. Große Ähnlichkeit besteht auch zu dem Gemälde von Antonie von Eichler (Klünner 1984, Abb. 8 und 281–282), das 1872 ausgestellt wurde. Die Frage, woher Lindenschmit ein Porträt Fontanes bekam und welches es war, bleibt vorläufig unbeantwortet.

Bereits auf einem der ersten Bilder, die von ihm überhaupt veröffentlicht wurden, ist Fontane in die „Ruhmeshalle der deutschen Literatur" versetzt. Das Original ist heute verschollen. Die Seltenheit der Reproduktion spricht dafür, dass der Absatz nicht bedeutend gewesen ist. Ein Foto von besserer Qualität findet sich im Nachlass Gutzkow in der Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt am Main (Abb. 17c–e). Es zeigt leider nur einen Ausschnitt des Kartons.

Nirgends findet sich ein Hinweis darauf, dass Fontane von diesem Bild wusste. Immerhin hätte er es sich anschauen können, als er 1874 und 1875 durch München reiste, Eggers hätte ihm davon berichten können, der mehrfach in München war, oder Heyse, der in München lebte und ebenfalls zu den Dargestellten gehörte. Obwohl es in eine Literaturgeschichte eingegangen ist, wurde Lindenschmits *Ruhmeshalle der deutschen Literatur 1841 bis 1865* bisher kaum beachtet.

4.2 *Die Enthüllung des Denkmals der Königin Luise* von Fritz Werner (1890)

Ein ganz anderes Konzept verfolgte ein ebenfalls aus zahlreichen Einzelporträts kunstvoll zusammengesetztes Gemälde, das Fontane sicher kannte, über das er sich aber gleichfalls nicht geäußert hat. Es wurde 1890 von Fritz Werner im Auftrag der Berliner Nationalgalerie gemalt und verherrlicht ein Ereignis, das 1880 stattgefunden hatte und das Werner aus dem zeitlichen Abstand von zehn Jahren malte, die Enthüllung des Denkmals der Königin Luise, so auch der Titel des Gemäldes (Abb 18a; vgl. Klünner 1984, 284). Links im Vordergrund ist die kaiserliche Familie dargestellt, dahinter der Hofstaat, um das Denkmal gruppiert die Würdenträger der Berliner Gesellschaft, Fontane unter den Schriftstellern, Menzel unter den Malern. Über 120 namhafte Persönlichkeiten hat Werner auf diesem Gemälde arrangiert, natürlich auch Wilhelm I. und seinen Nachfolger Kaiser Friedrich, die inzwischen verstorben waren. Werner nutzte die Enthüllung des Denkmals für Lessing am 14. Oktober 1890, um einen vergleichbaren Festakt zu studieren und Skizzen der versammelten Personen anzufertigen. Fontane hielt in seinem Tagebuch fest: „Im November wird das Lessingdenkmal enthüllt; wir sind zugegen und freuen uns der geschmackvoll arrangierten Szene." (GBA–Tagebücher, Bd. 2, 251–252) Dass er bei der Gelegenheit von Fritz Werner skizziert wurde, erwähnt Fontane nicht. Sein Porträt findet sich rechts vom Denkmalssockel unter den Schriftstellern (siehe die Ausschnittsvergrößerung, Abb. 18c), zwischen Ernst von Wildenbruch und Carl Frenzel,



Abb. 18a: Fritz Werner: Die Enthüllung des Denkmals der Königin Luise im Tiergarten zu Berlin. Öl auf Leinwand, Gesamtansicht.

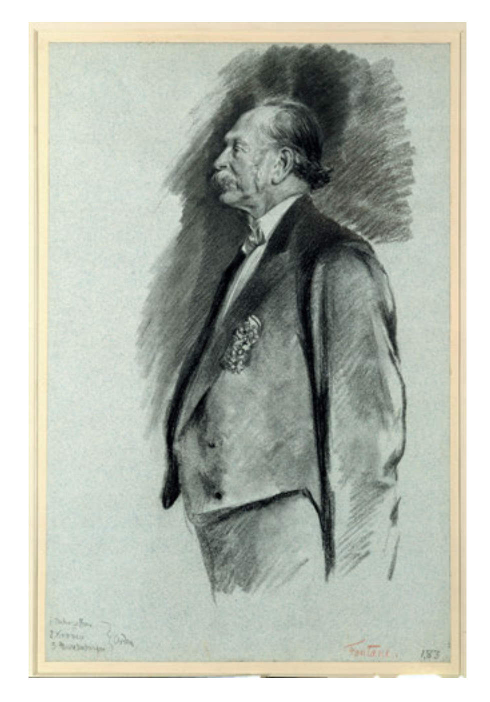


Abb. 18b und 18c: b) Fritz Werner: Theodor Fontane. Skizze zu Abb. 18a. Schwarze Kreide auf graublauem Tonpapier. – c) Fritz Werner: Die Enthüllung des Denkmals der Königin Luise im Tiergarten zu Berlin, Ausschnitt.



wo ferner Friedrich Spielhagen, Johannes Trojan, Ludwig Pietsch, Bertold Auerbach, Richard Schmidt-Cabanis und Hans Hopfen zu erkennen sind.

Während das Gemälde von Fritz Werner bisher für die Forschung und Rezeption der Bilder Fontanes keine Rolle gespielt hat, ist die Skizze, die Werner von Fontane angefertigt hat, bekannt (Abb. 18b; vgl. Klünner 1984, Abb. 20 und 284). Sie wurde wiederholt reproduziert und wird ohne Rücksicht auf Anlass, Zielsetzung und Inszenierung als charakteristisches Porträt Fontanes rezipiert. Kurt Schreinert hat sie 1954 der Ausgabe der Briefe Fontanes an Friedlaender als Frontispiz vorangestellt. Auf dem dort reproduzierten Bildausschnitt ist nicht zu sehen, dass der Zeichner am unteren Rand des Blattes einige Informationen notiert hat, links, welche Auszeichnungen Fontane besaß, „1 Hohenzollern- 2 Kronen- 3 Mecklenburger Orden",[18] rechts den Namen und die Größe des Dargestellten: „Fontane 1.83", den Namen mit Rotstift, die anderen Angaben mit Blei. Der untere Bildrand mit diesen Notizen, die darauf hinweisen, dass die Skizze eine Vorarbeit ist, schien für das Frontispiz entbehrlich oder sogar störend und wurde weggeschnitten. Für die Rezeption spielte es keine Rolle, dass dieses Porträt eine der zahlreichen Entwurfsskizzen ist, die der Künstler angefertigt hat, um sein Hohenzollern-Repräsentations-Gemälde mit möglichst vielen authentisch aussehenden Figuren aufzuwerten. Das Interesse am Bild überwiegt, die Frage nach dem Kontext der Entstehung wird vernachlässigt. Die Bildunterschrift in der Brief-Ausgabe lautet: „Theodor Fontane. Kreidezeichnung von Fritz Werner (1890)". Auch in anderen Fällen ist das zu beobachten, etwa bei der Skizze, die Hugo von Blomberg 1854 zeichnete, um Fontane für das große „Tunnel"-Bild zu porträtieren (Klünner 1984, Abb. 5, vgl. Möller 2005). Hier war der Anlass für die Skizze sogar völlig in Vergessenheit geraten, und der Bezug zu dem großartigen Gemälde von 1854, das verschollen ist, musste erst wieder hergestellt werden.

Nachhaltiger und wirkungsvoller als durch Wilhelm Lindenschmit und den Bruckmann-Verlag wurde Fontane von den illustrierten Zeitungen und Zeitschriften, von den Porträtmalern, den Holzstechern und ihren Auftraggebern, von den Postkarten-Verlegern, Plastikern und Medailleuren auf den literarischen Parnass erhoben, die seine Bekanntheit zugleich nutzten und reproduzierten. Die Bilder mit figurenreichen Arrangements von einzelnen Porträts, die im 19. Jahrhundert beliebt waren, spielen heute in der Rezeption kaum noch eine Rolle. Gefragt sind vor allem Porträts der Einzelpersönlichkeiten, zu denen sich unmittelbar eine Beziehung herstellen lässt. Die Kontexte der Entstehung und Überlieferung der Bilder spielten für die Verwendung kaum eine Rolle, die medialen Aspekte der Bildproduktion und -überlieferung wurden in der Regel nicht berücksichtigt. Dabei ist jedes Bild ursprüng-

18 Die Angaben konnte er dem *Hand- und Adreßbuch für die Gesellschaft von Berlin* entnehmen, vgl. Fontanes Aufstellung seiner persönlichen Daten vom 23. Februar 1889, abgedruckt bei Kehler 1936, 84–85. Dort steht: Hohenzollern-, Kronen-, Mecklenburger Orden. Dass Fontane einige der Orden erst nach 1880 erhalten hatte, ist ein Anachronismus, der für den Maler offenbar eine geringere Rolle spielte als das Dekorum an sich.

lich an sein Medium gebunden und durch sein Medium und seinen Anlass geprägt genau wie durch seinen Urheber und dessen Absichten und besondere Fähigkeiten zur Imagination, zur Gestaltung und Wiedergabe von Form und Ausdruck und durch den Adressaten und dessen Interessen und rezeptive Strategien. Der Anlass der Entstehung ist stets Teil der Bildinszenierung und lenkt die Wahrnehmung. Gerade bei den besonders gelungenen Porträts, die den Rezipienten unmittelbar anzusprechen scheinen, muss diese Besonderheit berücksichtigt werden. Aus den überlieferten Porträts Rückschlüsse auf die dargestellte Person zu ziehen, ist nur möglich, wenn man die Strategien der Urheber, Produzenten und vermittelnden Instanzen sowie die Besonderheiten der medialen Träger berücksichtigt.

Literatur

[Anonym]: Urwählerisches. In: Kladderadatsch 15 (1862), H. 19, S. 76.

[Anonym]: Zwei neue Ruhmeshallen. In: Morgenblatt zur bayerischen Zeitung, 7. Dezember 1864, H. 338, S. 1149.

[Anonym]: W. Lindenschmitt's Ruhmeshalle deutscher Literatur. In: Unterhaltungs-Blatt der Neuesten Nachrichten, 11. Januar 1866, H. 3, S. 34–35.

B. E.: Lust und Leid im Liede [Rezension]. In: Die Gartenlaube (1878), H. 49, S. 820.

Berliner Illustrirte Zeitung, 5. Jg. (1895).

Delf von Wolzogen, Hanna: Hanns Fechner portraitiert Fontane. In: FBl. 98 (2014), S. 10–16.

Deutsches Zentrum Kulturgutverlust: Lostart-Datenbank. www.lostart.de (Stand 26. Oktober 2020).

Die Erfindung der Pressefotografie. Aus der Sammlung Ullstein 1894–1945. Hrsg. von der Stiftung Deutsches Historisches Museum und der Axel Springer Syndication GmbH, Berlin. Berlin: Hatje Cantz Verlag 2017.

Dohm, Hedwig/Brunold, Friedrich (Hrsg.): Lust und Leid im Liede. Neuere deutsche Lyrik. Berlin: Albrecht 1879; 4. wohlf. Auflage Leipzig, Berlin: Albrecht [o. J.].

Eberlein, Karl: Der junge Fontane. Unbekanntes und Ungedrucktes aus seiner Dresdner Apothekerzeit. In: Preußische Jahrbücher 181 (Juli 1920), H. 1, S. 79–85.

Eggers, Friedrich (Hrsg.): Deutsches Kunstblatt. 1. Jg. (1850) – 9. Jg. (1858). (online: https://doi.org/10.11588/diglit.3853)

Eh, Karl: Gedanken zu einem Porträt des jungen Theodor Fontane. In: FBl. 60 (1995), S. 169–179.

F. Bruckmann Verlag: Catalog. October 1877. https://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV020142433 (Stand 26. Oktober 2020).

Falk, Rainer: Fontanes Postkarten. In: Hanna Delf von Wolzogen, Andreas Köstler (Hrsg.): Fontanes Briefe im Kontext. Würzburg: Königshausen & Neumann 2019, S. 51–69.

Gesellschaft von Berlin: Hand- und Adreßbuch für die Gesellschaft von Berlin, Charlottenburg und Potsdam. 1889/90, 1. Jg. Berlin: Adolph Hein 1889.

Hellmut Meyer & Ernst: Versteigerung Katalog 35. Theodor Fontane. August von Kotzebue. Zwei deutsche Dichternachlässe. Manuskripte und Briefe sowie ausgewählte Autographen. Berlin, 9. Oktober 1933.

Kehler, Richard von: Neunundachtzig bisher ungedruckte Briefe und Handschriften von Theodor Fontane. Berlin: Elsner 1936.

Keisch, Claude/Riemann-Reyher, Ursula (Hrsg.): Adolph Menzel – Briefe. Berlin, München: Deutscher Kunstverlag 2009.

Klünner, Hans-Werner: Theodor Fontane im Bildnis. In: Eckart Henning, Werner Vogel (Hrsg.): Festschrift der LandesgeschichtlichenVereinigung für die Mark Brandenburg zu ihrem hundertjährigen Bestehen 1884–1984. Berlin: Landesgeschichtl. Vereinigung für die Mark Brandenburg e.V. 1984, S. 279–307.

Klünner, Hans-Werner: Hanns Fechners Fontane-Porträt von 1894 im Fontane-Archiv. In: FBl. 60 (1995), S. 180–188.

König, Herbert: Gallerie der Zeitgenossen. In: Über Land und Meer. Allgemeine Illustrirte Zeitung 8. Jg., 15. Bd. (1866), H. 15, S. 214–217.

König, Robert: Theodor Fontane, der Sänger der Mark. In: Daheim 11. Jg. (1874–1875), H. 19, S. 300–303.

Korn, Ulf: Die ‚Fontanetreppe' in Arnsdorf und die Menschen, die sie nutzten. In: FBl. 93 (2012), S. 169–178.

Kurz, Heinrich: Geschichte der deutschen Literatur. Bd. 4: Geschichte der neuesten deutschen Literatur von 1830 bis auf die Gegenwart. Mit ausgewählten Stücken aus den Werken der vorzüglichsten Schriftsteller. Leipzig: Teubner 1872. [Das Werk erschien in Lieferungen mit separaten Titelblättern, 9. Lieferung: Leipzig: Teubner 1869 (ermittelter Erscheinungstermin 1. Juli 1869)].

Lienhard, Fritz: Theodor Fontane. († 20. September 1898). In: Der Türmer 1. Jg., Bd. 1 (1898/99), H. 2, S. 114–120.

Möller, Klaus-Peter: Preußisches Panoptikum mit Pfefferkuchen. Fontane-Porträts und -Bildnisse (2). In: FBl. 78 (2004), S. 52–74.

Möller, Klaus-Peter: „Genuine Windsor-Soap". Fontane-Porträts und Bildnisse vorgestellt (3): Das große *Tunnel*-Bild von Hugo von Blombergs Rede bei dessen Enthüllung. In: FBl. 79 (2005), S. 15–42. (Möller 2005a)

Möller, Klaus-Peter: Gruppenbild mit Fontane? In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 2. 5. 2005. (Möller 2005b)

Möller, Klaus-Peter: Der lebendig in die Unsterblichkeit eingehende Friedrich Eggers. Fontane-Porträts und -Bildnisse (4): Das *Rütli*-Bild von Wilhelm von Merckel und seine Erklärung in einem *Toast auf Anacreon in drei Visionen*. In: FBl. 81 (2006), S. 16–31.

Möller, Klaus-Peter: „Fern vom Wirbel der Großstadt in freier Natur ein Bruderfest". Fontane-Porträts und Bildnisse vorgestellt (6): Die Dichter und Dichterinnen Berlins auf einer Zeichnung von Ludwig Löffler. In: FBl. 88 (2009), S. 20–48.

Möller, Klaus-Peter: Mit Zopf und Knebelbart. Adolph Menzels Albumblatt für Theodor Fontanes *Tunnel*-Album. In: FBl. 102 (2016), S. 132–156.

Möller, Klaus-Peter: Drei berühmte Ruppiner. Eine Postkarte aus dem Jahr 1898 und ihr Verleger Karl Michaelis. In: Jahrbuch Ostprignitz-Ruppin 2018 (2018), S. 14–20.

Möller, Klaus-Peter: Theodor Fontane als „Charakterkopf aus dem modernen Berlin". In: FBl. 108 (2019), S. 22–32.

Möller, Klaus-Peter: Fontane im Porträt – Fundstücke aus 150 Jahren künstlerischer Rezeption. In: Jahrbuch Ostprignitz-Ruppin 2022 (2021), S. 235–249.

Nürnberger, Helmuth (Hrsg.): Theodor Fontane – Märkische Region und Europäische Welt. Katalog der Ausstellung in Bonn, 20. Oktober bis 16. November 1993. Bonn: Ideal-Werbeagentur 1993.

Otting, Liselotte: Fontane-Porträts. In: FBl. 61 (1996), S. 193–195.

Rosemann, Anna: Zander & Labisch (1895–1939). Auf den Spuren einer bekannten Fotoagentur. In: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie 144 (2017). http://www.fotogeschichte.info/index.php?id=836 (Stand 25. Oktober 2020).

Schubert, Ernst: Theodor Fontane. In: Illustrirte Frauen-Zeitung IX. Jg. (13. Februar 1882), H. 4, S. 72 [dazu der Stich von August Schubert auf der Titelseite].

Sehrwald, Friedrich (Hrsg.): Deutsche Dichter und Denker der vaterländischen Jugend und ihren Freunden ausgewählt und durch literarhistorische Charakteristiken eingeleitet. Altenburg: Bonde 1870.
Sehrwald, Friedrich (Hrsg.): Deutsche Dichter und Denker. Geschichte der deutschen Literatur mit Probensammlung zu derselben. Für Schule und Haus. Zweite durchaus umgearbeitete Aufl. Altenburg: Bonde 1883.
Silberbauer, Rainer: Wilhelm Lindenschmit d. J. (1829–1895). Ein Münchner Maler des Historismus im Spannungsfeld der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts. Berlin: Tenea 2002.
Vogt, Friedrich/Koch, Max: Geschichte der deutschen Literatur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Vierte, neubearb. und verm. Auflage, Bd. 3. Leipzig, Wien: Bibliographisches Institut 1920.
Wolters, Wilhelm (Hrsg.): Theodor Fontanes Briefwechsel mit Wilhelm Wolfsohn. Berlin: Bondi 1910.
W[ruck], P[eter]: Erstes veröffentlichtes Porträt Fontanes. In: Berliner Hefte zur Geschichte des literarischen Lebens 2 (1998), S. 64.

Abbildungen

Den Eigentümern der Bildvorlagen und den Rechteinhabern sei an dieser Stelle für ihre Unterstützung und die Abbildungserlaubnis gedankt. Der Rechtsnachfolger von Alois Blankhardt konnte trotz gründlicher Suche nicht ermittelt werden. Rechteinhaber werden gebeten, sich ggf. mit dem Herausgeber dieser Publikation in Verbindung zu setzen. Außerdem bedanke ich mich bei Wolfgang Rasch, Georg Wolpert und beim Auktionshaus Mehlis.

Abb. 1
Bezeichnung: David Ottensooser: Wilhelm Wolfsohns Studierzimmer in Leipzig. Leipzig 1843, Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier, auf Karton montiert (Blattgröße 18,3 × 24,8 cm, Rahmengröße 45,5 × 36 × 2,4 cm)
Quelle: Jüdisches Museum Berlin, Inventar-Nr. 2011/160/0, Foto: Jens Ziehe
Rechte: Jüdisches Museum Berlin

Abb. 2a
Bezeichnung: Hermann Karl Kersting: Theodor Fontane, Dresden 1842–1843, Aquarell (Rahmengröße 40 × 33,5 cm, Bildausschnitt Passepartout 20,8 × 16,3 cm)
Quelle: Privatbesitz
Rechte: Privat

Abb. 2b
Bezeichnung: Hermann Karl Kersting: Theodor Fontane, Dresden 1842–1843, Bleistiftzeichnung, Widmungsexemplar für Wilhelm Wolfsohn mit einer handschriftlichen Widmung Fontanes
Quelle: Original verschollen, Reproduktion nach Wolters 1910, nach S. 32 (Plattengröße 12 × 9,8 cm)
Rechte: Gemeinfrei

Abb. 3
Bezeichnung: Adolph von Menzel: „Heute bei mich!!!“ Darstellung des Rütli, Federzeichnung, o. D. (Blattgröße: 30 × 23 cm)
Quelle: DLA Marbach, graphische Sammlungen B 68, 317
Rechte: DLA Marbach

Abb. 4
Bezeichnung: [Anonym]: Karikatur. Holzstich
Quelle: Kladderadatsch 1862, S. 76
Rechte: Gemeinfrei

Abb. 5
Bezeichnung: [Anonym]: Theodor Fontane. Holzstich nach einem Foto (Blattgröße 25 × 16,5 cm)
Quelle: Kurz 1869, S. 429
Rechte: Gemeinfrei

Abb. 6
Bezeichnung: LA [Stechermonogramm]: Theodor Fontane. Holzstich nach einem Foto (Blattgröße 31 × 22,5 cm)
Quelle: Daheim. 6. Februar 1875, S. 301.
Rechte: Gemeinfrei

Abb. 7
Bezeichnung: [Anonym]: Theodor Fontane: Holzstich nach einem Foto. Vignette zu: Ermannung. In: Dohm/Brunold 1879, S. 54 (Seitengröße 16 × 10,5 cm)
Quelle: Dohm/Brunold 1879, S. 54
Rechte: Gemeinfrei

Abb. 8
Bezeichnung: August Schubert: Theodor Fontane. Holzstich nach einem Foto. Zum Beitrag: Ernst Schubert: Theodor Fontane. In: Illustrirte Frauen-Zeitung, 13. Februar 1882. Große Ausgabe, Titelseite (Blattgröße 39 × 28 cm)
Quelle: Illustrirte Frauen-Zeitung, 13. Februar 1882. Große Ausgabe, Titelseite.
Rechte: Gemeinfrei

Abb. 9
Bezeichnung: Zander & Labisch: Fontane am Schreibtisch. Foto 1896 (Albuminabzug 17 × 23,5 cm)
Quelle: Theodor-Fontane-Archiv, Potsdam: AI 96, 2
Rechte: Theodor-Fontane-Archiv, Potsdam

Abb. 10
Bezeichnung: E. Bieber: Theodor Fontane. Foto 1898. Photogravure Bruckmann.
Quelle: Beilage zu: Der Türmer (1898), H. 2, zu: Friedrich Lienhardt: Theodor Fontane. 20. September 1898
Rechte: Gemeinfrei

Abb. 11
Bezeichnung: Hanns Fechner: Theodor Fontane. Pastell (Sign. Hanns Fechner B. 1896, Klünner 1984, Abb. 25)
Quelle: Heliogravure (Graveur C. Sabo) auf einer Postkarte, verlegt vom Berliner Kunstverlag A. Hildebrandt, Künstler-Karte Nr. 2 (Blattgröße 9,1 × 13,9 cm), versandt von Theodor Fontane an Anna Sandbank, Berlin, 5. März 1898 (im HBV nicht verzeichnet). Theodor-Fontane-Archiv, Potsdam: C 395.
Rechte: Theodor-Fontane-Archiv, Potsdam

Abb. 12
Bezeichnung: [Anonym]: Miniaturen von Fontane, Schinkel und Ferdinand Möhring sowie weiterer Motive im Zusammenhang mit den drei Persönlichkeiten. Chromolithographie Reinicke und Rubin Magdeburg, Lit. B. No. 472
Quelle: Postkarte Neuruppin: Verlag Karl Michaelis 1898 (Größe 9,1 × 14,2 cm)
Rechte: Privat

Abb. 13
Bezeichnung: Richard Bong X. A.: Theodor Fontane. Holzstich
Quelle: Prospectus: Wanderungen durch die Mark Brandenburg von Theodor Fontane. Vier Theile. Berlin: Verlag von Wilhelm Hertz (Bessersche Buchhandlung) [1882], 1r von 2 Bl. (Blattgröße 24,2 × 16,3 cm). Theodor-Fontane-Archiv Potsdam, Potsdam: ZA=4q
Rechte: Theodor-Fontane-Archiv, Potsdam

Abb. 14
Bezeichnung: [Anonym]: Theodor Fontane. Holzstich
Quelle: Prospekt: Wohlfeile Ausgabe: Theodor Fontane's Wanderungen durch die Mark Brandenburg. Berlin: Buchhandlung Th. Thiele (Kommissionär des Hertz-Verlages). o.D. [1892]. Bl. 1r von 2 Bl. (Blattgröße 21,3 × 13,7 cm), nach dem Stich von R. Bong X. A., siehe Abb. 13. Theodor-Fontane-Archiv, Potsdam: ZA=12e–f
Rechte: Theodor-Fontane-Archiv, Potsdam

Abb. 15
Bezeichnung: [Anonym]: Theodor Fontane. Holzstich
Quelle: Verlagskatalog W. Hertz, Berlin [1889 oder später], S. 23 (Blattgröße 15,3 × 11 cm), nach dem Stich von R. Bong X. A., s. Abb. 13. Theodor-Fontane-Archiv, Potsdam, ZA=12e–f
Rechte: Theodor-Fontane-Archiv, Potsdam

Abb. 16
Bezeichnung: Alois Blankhardt: Friedrich Fontane in Neuruppin, um 1940. Foto (Abzug 23,3 × 17,5 cm)
Quelle: Privatbesitz
Rechte: Rechteinhaber nicht ermittelbar.

Abb. 17a–b
Bezeichnung: Wilhelm Lindenschmit d. J.: Ruhmeshalle der deutschen Literatur 1841 bis 1865. München 1865. a) Gesamtansicht, Autotypie b) Erkennungsumriss (Legende) zu a)
Quelle: Vogt/Koch 1920, Tafel zwischen S. 140–141
Rechte: Gemeinfrei

Abb. 17c–e
Bezeichnung: Wilhelm Lindenschmit d. J.: Ruhmeshalle der deutschen Literatur 1841 bis 1865. München 1865 c) Ausschnitt; d, e) Ausschnittsvergrößerungen aus c)
Quelle: Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt am Main, Nachlass K. Gutzkow A 5 Nr. 35
Rechte: Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt am Main

Abb. 18a, c
Bezeichnung: Fritz Werner: Die Enthüllung des Denkmals der Königin Luise im Tiergarten zu Berlin. Öl auf Leinwand (212 × 158 cm) a) Gesamtansicht; c) Ausschnitt
Quelle: Berlin Nationalgalerie, A I 455 (212 × 158 cm)
Rechte: bpk-Bildagentur

Abb. 18b
Bezeichnung: Fritz Werner: Theodor Fontane. Skizze zu Abb. 18a. Schwarze Kreide auf graublauem Tonpapier (Blattgröße 46,9 × 30,8 cm)
Quelle: Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett: SZ F. Werner 17
Rechte: bpk-Bildagentur

VIII Medien der Rezeption

Ulrike Schneider

Theodor Fontane innerhalb der deutsch-jüdischen Zeitschriftenlandschaft

Rezeptionslinien und -strategien

> Und gern gedenken wir des großen Todten auch an dieser Stelle, obgleich seine Verbindungen zum Judenthum ziemlich lose waren. Aber wer das Glück hatte, Fontane näher zu kennen, der wird gleich uns der Überzeugung sein, daß mit diesem Manne einer von den wahrhaften Chasside umoth [ha]olam dahingegangen ist. (Karpeles 1898, 1)

Unter der Überschrift *Die deutsche Litteraturwelt beklagt den Tod eines ihrer größten und bedeutendsten Männer* ist der zitierte Auszug Bestandteil des von Gustav Karpeles verfassten Nekrologs auf Theodor Fontane. Dieser erschien wenige Tage nach dessen Tod am 30. September 1898 in der Beilage *Der Gemeindebote* der *Allgemeinen Zeitung des Judentums* (AZJ). Als deren Redakteur fungierte Karpeles seit 1890, die Zeitschrift selbst stellte das bedeutendste Periodikum des deutsch-jüdischen Pressesektors im 19. und 20. Jahrhundert dar.[1] Während die Verfasserschaft von Karpeles keineswegs überrascht, kannten sich Fontane und er doch seit der Zusammenarbeit bei *Westermann's Illustrierte deutsche Monatshefte*, frappiert die Bezeichnung, die Karpeles Fontane zuteilwerden lässt und die einem Ehrentitel gleichkommt: *Chasside umoth haolam* – ein Frommer/Gerechter unter den Völkern, so die wörtliche Übersetzung. Mit dieser ethischen Charakterisierung wird Fontane als gottesfürchtiger, gerechter und tugendhafter Mensch geehrt, der außerhalb des Judentums steht, aber dem dennoch aufgrund seiner Taten und der Achtung der Noachidischen Gebote Anteil an der kommenden Welt zugesprochen wird.[2] Eingeleitet wird dies durch die

1 Der schwierige Begriff der „deutsch-jüdischen" Literatur wird in diesem Beitrag in Anlehnung an Andreas Kilcher als diskursiver, vielschichtiger Terminus verstanden. Am Ende des 19., zu Beginn des 20. Jahrhunderts verwendete der Literaturhistoriker Ludwig Geiger den Begriff ‚Deutsche Literatur jüdischer Autoren', mit dem deren gleichberechtigter Beitrag zur deutschen Literatur hervorgehoben werden sollte. Geigers Definitionsansatz liegt die Annahme einer deutsch-jüdischen Symbiose zugrunde, der ebenfalls für eine „europäische, kosmopolitische, interkulturelle" Literatur steht. Vgl. Kilcher 1999, 494. Sowohl Geiger als auch Karpeles schließen an den Begriff Jüdische Literatur an, den Leopold Zunz Mitte des 19. Jahrhunderts erweitert und der für die Wissenschaft des Judentums eine entscheidende Ausrichtung vorgegeben hat. Stärker als Geiger bezieht sich Karpeles in seiner „Litterarischen Jahresrevue", die von 1898 bis 1909 im *Jahrbuch für Jüdische Geschichte und Literatur* erschien, auf Zunz, womit die Belletristik ebenso Bestandteil des Literaturbegriffes ist wie Schriften der Religionsgeschichte und -philosophie und zur Jüdischen Geschichte. Vgl. Gustav Karpeles: Litterarische Jahresrevue. In: Jahrbuch für Jüdische Geschichte und Litteratur. Bd. 1 bis Bd. 12, 1898–1909.
2 Der jüdische Philosoph Moses Maimonides (1135–1204) bestimmt in seinem Gesetzeskodex „Mischne Tora", in dem er sich auf rabbinische Traditionen bezieht, die Sieben Noachidischen Gebote,

https://doi.org/10.1515/9783110733235-032

Modalpartikel „aber“, über die das diskrepante Verhältnis Fontanes zum Judentum und zum Emanzipationsprozess zumindest angedeutet wird. Im weiteren Verlauf des Nachrufs weist Karpeles auf privat geäußerte „widersprechende Sentiments“ (Karpeles 1898, 1) Fontanes hin, situiert diesen indes aufgrund seines Humanismus als Gegner des zeitgenössischen Antisemitismus und begründet damit die von ihm verliehene Ehrenbezeichnung. Als entscheidendes Argument führt der Redakteur das von dem Schriftsteller geplante, aber nicht vollendete Romanprojekt *Storch von Adebar* an. In diesem beabsichtigte der Romancier, laut Karpeles, „jüdische Charaktertypen mit der Objektivität, die ihm zu eigen war“ (Karpeles 1898, 1),[3] darzustellen. Indiz von Fontanes kritischer Haltung sind für Karpeles dabei vor allem die Jahre 1879 bis 1882, in die das Projekt fiel und in denen der nach Walter Boehlich klassifizierte Berliner Antisemitismusstreit ebenso seinen Höhepunkt erreichte wie die Gründung antisemitischer Bewegungen und Parteien, u. a. durch Adolf Stoecker und Wilhelm Marr.[4] Unbekannt sind Karpeles zu diesem Zeitpunkt die ebenfalls Anfang der 1880er Jahre von Fontane unternommenen privaten Aussagen vielleicht nicht gänzlich, fallen pejorative Bemerkungen doch unter das „Sentiment“. Öffentlich zugänglich sind sie damals gleichwohl noch nicht, da die Briefwechsel erst nach Fontanes Tod publiziert wurden. In diesen äußerte sich Fontane, insbesondere seit den 1880er Jahren, mehrmals zur ‚Judenfrage‘ und grenzte seine privaten Beziehungen – „von Kindesbeinen an [sei er] ein Judenfreund gewesen“ – von einem allgemeinen, verschwommenen Begriff ‚der Juden‘ ab, der als stereotype Gruppenzuschreibung fungiert, z. B. in dem wiederholt zitierten Brief an Mathilde von Rohr vom 1. Dezember 1880: „[...] dennoch hab’ ich so sehr das Gefühl ihrer Schuld, ihres grenzenlosen Uebermuths, daß ich ihnen eine ernste Niederlage nicht blos gönne, sondern wünsche.“ (HFA,IV, Bd. 3, 113)

Bereits im Nekrolog von Karpeles deutet sich die später in der Literaturwissenschaft mehrfach – mal entschiedener, mal beschwichtigender – formulierte und von Ernst Simon als „jüdische Ambivalenz“ (Simon 1980, 266) diagnostizierte Position

die für alle Menschen unabhängig von ihrer Religionszugehörigkeit gelten. Dazu zählen als Verbote: Diebstahl, Blutvergießen, Inzest, Götzenanbetung, Gotteslästerung, Fleischverzehr lebender Tiere sowie als Gebot die Anerkennung eines Gerichtswesens. Vgl. Grözinger 2004, 485. In seinem Buch *Das Wesen des Judentums* (erstmals 1905), hier angeführt als zeitgenössischer Bezug zu Karpeles, beschreibt Leo Baeck die Gebote wie folgt: „In der Pflicht gegen den Fremdling ist die unbedingte Menschenpflicht am bestimmtesten erfaßt worden. Der Fremde hat die Humanität gelehrt, an ihm ist der Mensch als Glied der Menschheit immer wieder klar erkannt und gewissermaßen aufgedeckt worden. Wie sicher dieses Verständnis gewesen ist, zeigt sich daran, daß es einen politischen Begriff geschaffen hat, den der Noachiden, einen Begriff, durch den Sittengebot und sittliche Ebenbürtigkeit in ihrer Unabhängigkeit von allen nationalen und konfessionellen Grenzen auch rechtlich dargetan werden. Ein Noachide, ein Sohn Noahs, ist jeder im Lande, weß Glaubens und weß Volkes er sei, der die elementarsten Pflichten übt, welche sich aus der Menschlichkeit und der Landeszugehörigkeit ergeben.“ (Baeck 1991 [1905], 219–220)

3 Vgl. Theodor Fontane an Gustav Karpeles, 24. Juni 1881 (HFA,IV, Bd. 3, 146–147).

4 Vgl. Boehlich 1988 und Beer 2018.

Fontanes an und das nicht einfache Unterfangen einer kritischen Auseinandersetzung mit dieser, die gemeinhin von einer Trennung in private Äußerungen des Schriftstellers und dessen öffentliches Werk flankiert wird. So sieht der Antisemitismusforscher Wolfgang Benz Fontane als „exemplarisch" an bezüglich der „literarische[n] und publizistische[n] Spiegelung des Zeitgeistes: als politikabstinenter Schriftsteller, der die verbreiteten Feindbilder und Vorurteile teilt und transportiert, ohne als engagierter Antisemit in Erscheinung zu treten" (Benz 2000, 166–167). Der Literaturwissenschaftler Hans Otto Horch attestiert dem Schriftsteller eine „Verbindung von humanen und sozial- wie ästhetikgeschichtlich modernen Ideen und zeittypischen Vorurteilen", die „zu den irritierenden Merkwürdigkeiten der geistigen Signatur vieler großer Schriftsteller" (Horch 2000, 304) zählten.

Für den jüdischen Literaturhistoriker, Publizisten und Begründer jüdischer Literaturvereine – dem Verband der Vereine für Jüdische Geschichte und Literatur in Deutschland (1895) – Gustav Karpeles[5] sowie andere deutsch-jüdische Gelehrte, die am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts an der Schnittstelle von inner- und außerjüdischen Diskursfeldern agierten, gestalteten sich die Handlungsmöglichkeiten hinsichtlich kritischer Einordnungen weitaus schwieriger als die retrospektiven Verortungen Fontanes in das gesellschaftspolitische Umfeld. Dies verdeutlichen die Rezeptionsstrategien innerhalb deutsch-jüdischer Periodika, die auf nichtjüdische Autorinnen und Autoren angewendet wurden, insbesondere in der *Allgemeinen Zeitung des Judentums*. Theodor Fontane kommt dabei keineswegs der Rang von Lessing, Schiller und Goethe zu, die seitens der Zeitung als „Pantheon der Humanität" (Horch 1985, 37) verehrt wurden und zu denen zahlreiche Artikel erschienen sind. Wurde die Analyse und Einordnung der Werke nichtjüdischer SchriftstellerInnen einerseits von ihrem „Verhältnis zu Juden und Judentum" (Horch 1985, 37) geleitet, das durchaus mit Skepsis betrachtet wurde, spielte andererseits die Vermittlung eines Kanons deutschsprachiger Werke nichtjüdischer AutorInnen an das eigene Lesepublikum eine entscheidende Rolle, um die Zugehörigkeit zur und Teilhabe an der deutschen Kultur zu unterstreichen bzw. zu belegen. Die Beschäftigung mit und Hervorhebung von bedeutenden SchriftstellerInnen seitens deutsch-jüdischer Periodika, in diesem Fall des preußischen Schriftstellers Theodor Fontane, trotz ihrer zum Teil stark vorurteilsbehafteten Haltung gegenüber dem Judentum und dem Akkulturationsprozess, kann daher, so die These der nachfolgenden Ausführungen, als wesentlicher Bestandteil der gesellschaftlich geforderten Anpassungsleistungen an das jüdische Bürgertum begriffen werden. Abhängig war dies zudem von Positionierungen der jeweiligen Herausgeber und Redakteure, die, wie sich am Beispiel der *Allgemeinen Zeitung des Judentums* zeigen lässt, von gesellschaftlichen Entwicklungen und Konzessionen begleitet wurden und zu einer Neuausrichtung des Mediums am Ende des 19. Jahrhunderts beitrugen.

5 Zur Biografie von Gustav Karpeles vgl. [Anonym]: Karpeles, Gustav 2005 und Kruse 2011.

Die Konzentration auf die *Allgemeine Zeitung des Judentums* ergibt sich aufgrund des von mir ausgewerteten Materials deutsch-jüdischer Periodika, das elf Artikel aus dieser Zeitung umfasst, in denen Fontane und/oder sein Werk behandelt wurden. Weitere Spuren finden sich in der *Central-Verein-Zeitung. Blätter für Deutschtum und Judentum*, die die Fortführung der *Allgemeinen Zeitung des Judentums* ab 1922 bildete, in der Zeitschrift *Ost und West. Illustrierte Monatsschrift für modernes Judentum*, der *Israelitischen Wochenschrift für die religiösen und socialen Interessen des Judenthums* sowie der Zeitschrift *Im deutschen Reich*.[6] Die *Mitteilungen aus dem Verein zur Abwehr des Antisemitismus* sind kein jüdisches Periodikum, da sie als Mitteilungsorgan des 1890 begründeten Vereins dienten, in dem Christen und Juden gleichermaßen vertreten waren (vgl. Beer 2018, 20–21).

Im ersten Teil des Beitrags wird ein kurzer literaturgeschichtlicher Überblick zum jüdischen Pressesektor gegeben und die Programmatik der *Allgemeinen Zeitung des Judentums* vorgestellt. Im zweiten Teil werden die Rezeptionslinien zu Fontane innerhalb der Zeitung nachgezeichnet, um anhand dessen Schlussfolgerungen zur Bedeutung des Schriftstellers für das jüdische Bürgertum und den Akkulturationsprozess zu formulieren. Entsprechend der bereits angeführten Differenzierung innerhalb der Forschungsliteratur zwischen dem literarischen Werk Fontanes und seinen persönlichen, zum Teil privaten, erst retrospektiv publizierten Äußerungen wird die Analyse ebenfalls in die beiden Felder Werk und Autor unterteilt. Diese Unterscheidung folgt damit auch Untersuchungsparametern zur Befragung von Literarischem Antisemitismus. Mark Gelber postuliert in seinem grundlegenden Aufsatz zu diesem Forschungsgebiet eine Trennung von Text und Autor und definiert Literarischen Antisemitismus als „the potential or capacity of a text to encourage or positively evaluate antisemitic attitudes or behaviors“ (Gelber 1985, 16), womit er dem Text und den damit verbundenen Lesarten auf Seiten des Publikums eine hohe Bedeutung beimisst. Im Anschluss an Gelber plädieren Martin Gubser (1998) und Matthias N. Lorenz (2005) in ihren Arbeiten für eine Anwendung von erzähltheoretischen Kategorien, insbesondere im Hinblick auf Figurengestaltung und -konstellationen, Figurenrede, Erzählinstanz und Erzählperspektiven, um den antisemitischen Gehalt literarischer Texte zu bestimmen. Trotz der Betonung einer textzentrierten Ausrichtung verweisen beide ebenso auf die Bedeutung der Autorposition, die durch Paratexte, ideologische Bezugnahmen und verdeckte Stellungnahmen in den Werken durchaus zum Ausdruck gebracht werden kann.

6 Eine Auflistung der Artikel ist im Literaturverzeichnis am Ende des Beitrags zu finden.

1 Schlaglichter: Der deutsch-jüdische Pressesektor und die *Allgemeine Zeitung des Judentums*

In ihren grundlegenden Forschungsbeiträgen haben u. a. David Sorkin, Shulamit Volkov, Leonore Lappin, Johannes Schwarz und Jens Neumann-Schliski auf die Ausbildung einer eigenständig organisierten jüdisch-deutschen Öffentlichkeit seit Ende des 18. Jahrhunderts verwiesen, die durch vier Faktoren bestimmt war: die Gründung von jüdischen Druckereien und Verlagen, den Aufbau von Bildungseinrichtungen, die Etablierung jüdischer Vereinigungen und die Entstehung einer eigenen Presselandschaft, deren Zentren sich vor allem ab 1815 in Großstädten, u. a. Leipzig und Berlin, befanden. Seit den 1830er Jahren führte dies zu einem „eigenständige[n], komplementäre[n] jüdische[n] Pressesektor" (Schwarz 2007b, 184), für den für das 19. Jahrhundert 200 Wochen- und Monatszeitungen sowie zahlreiche Zeitschriften verzeichnet sind. Diese hatten eine unterschiedliche Erscheinungsdauer und Adressatenausrichtung. Letzteres brachte die heterogene Zusammensetzung des deutschen Judentums in seinen unterschiedlichen Strömungen zum Ausdruck: Orthodoxie, Neoorthodoxie und Reformbewegung (vgl. Neumann-Schliski 2011). Laut Schwarz lässt sich die dreifache Funktion der jüdischen Presseorgane wie folgt zusammenfassen: die Erneuerung der jüdischen Tradition, welche nach innen gerichtet war; die Verbesserung des bürgerlichen Status, der nach außen gefestigt werden sollte; sowie die Schaffung eines neuen spezifisch jüdischen Ortes im Grenzbereich zwischen traditioneller Gemeinde (kehilla) und der sich herausbildenden bürgerlichen Mehrheitsgesellschaft. Die unterschiedlichen Periodika fungierten dabei als Orte der Kommunikation, Information, Selbstverständigung und Diskussion (vgl. Schwarz 2007a und 2007b). Ein Großteil der Verleger, Herausgeber und Redaktionsmitarbeiter – diese waren bis auf wenige Ausnahmen männlich – stammte aus traditionellen, den Ideen der Haskala nahestehenden Elternhäusern. Sie waren oftmals selbst als Rabbiner tätig oder kamen aus Rabbinerfamilien, wie auch Ludwig Philippson, Gustav Karpeles und Ludwig Geiger. Die Beiträge der Zeitschriften richteten sich an eine genuin jüdische Leserschaft, was sich in der Auswahl der Themen widerspiegelte, die alle Belange des Judentums betrafen (vgl. Horch 1985, 15).

Die *Allgemeine Zeitung des Judentums* gilt als die bedeutendste deutsch-jüdische Wochenzeitung und ist vor allem innerhalb der jüdischen Reformbewegung zu verorten. Sie erschien von 1837 bis 1922 und leitete, laut Hans Otto Horch, den Beginn der modernen jüdischen Presse ein. Zahlen zur Auflagenhöhe liegen nur bedingt vor, für das Jahr 1845 wurde sie mit 1.600 Exemplaren beziffert. Der Begründer und über 50 Jahre wirkende Herausgeber des Organs, Ludwig Philippson, verstand die Zeitung als liberales und „unparteiisches Organ für jüdische Interessen" (Horch 1985, 14), das die Felder Religion, Politik, Geschichte, Literatur und Sprache gleichermaßen repräsentieren sollte. Die inhaltliche Ausrichtung der Zeitung war dem Engagement für den Emanzipationsprozess, der Fortführung der Ideen der jüdischen Aufklärungs-

bewegung und einem „theologischen Programm gemäßigter innerjüdischer Reform“ verpflichtet (vgl. Horch 1985, 16). In Anlehnung an den Nachrichtenbrief gestaltet, womit der Anspruch als „Jüdische Rundschau“, die die Belange der jüdischen Gemeinden in Europa transportiert, eingelöst werden sollte, verweist die Rubrikeneinteilung in Politik, Theologie, Jüdische Literatur/Belletristik sowie Korrespondenzen/Repliken und Sprechsaal auf die intendierte Verknüpfung von Aktualität, Universalität und Periodizität (vgl. Blome 2016, 338 und 348). Insbesondere innerhalb der Rubrik ‚Belletristik‘, die Unterhaltung und Belehrung verbinden und erzieherisch auf die Leser einwirken sollte, wurde mit modernen Standards gearbeitet. Das Aufgreifen des seriellen Abdrucks von Erzählungen und Romanen, die nicht allein aus der Feder jüdischer SchriftstellerInnen stammten, orientierte sich an massenkommunikativen Verfahrensweisen. Auch die während der Jahrzehnte des Erscheinens und besonders unter den Redakteuren Karpeles und Geiger zunehmende Aufnahme von bibliografischen Anzeigen und Literaturkritiken entsprach den gängigen Marktstrategien der Zeitungs- und Zeitschriftenlandschaft im 19. Jahrhundert (vgl. Pompe 2014, 299–302). Die Verlagerung des Schwerpunktes der Zeitung unter den Literaturhistorikern Karpeles und Geiger am Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert führte zu einem Ausbau von literarischen und kulturellen Themen, für die ein breiter Mitarbeiterkreis gewonnen wurde, der sich aus Schriftstellern, Philosophen, Publizisten, Wissenschaftlern zusammensetzte und zu dem u. a. Hermann Cohen, Karl Emil Franzos und Victor Klemperer gehörten. Die von Geiger 1909 formulierte Maxime – „[Die AZJ] soll fortfahren [...] in selbständigen Artikeln neue wissenschaftliche und erzählende Werke von Juden und Schriften über das Judentum zu würdigen, [...] sie soll sich bestreben, ein rasch unterrichtender Führer zu werden auf dem Gebiete der jüdischen Literatur“ (Geiger 1909, 482) – gilt ebenso für die Ära Karpeles. Unter dessen Herausgeberschaft setzte die Öffnung der Zeitung für die Weltliteratur, zu der er die Jüdische Literatur zählte, ebenso ein wie die Verhandlung spezifischer zeitgenössischer Themen des jüdischen Bürgertums, die Fragen und Probleme der liberalen Assimilationspolitik aufgriffen (vgl. Horch 1985, 23–25). Bestandteil dieser Öffnung war auch der vermehrte Abdruck von Erzählungen, Romanauszügen und Genres der Kleinen Literaturformen nichtjüdischer SchriftstellerInnen.

2 Der Schriftsteller Theodor Fontane und seine Rezeption in der *Allgemeinen Zeitung des Judentums*

Hans Otto Horch ermittelte in seiner grundlegenden und bis heute maßgeblichen Studie zur Literaturkritik der *Allgemeinen Zeitung des Judentums* für die 86 Jahrgänge die Zahl von 500 publizierten Rezensionen zu literarischen Werken jüdischer und

nichtjüdischer SchriftstellerInnen sowie den Abdruck von 300 Werken, die der Prosa zuzuordnen sind. Daneben erschien eine Vielzahl literaturhistorischer Beiträge zu einzelnen SchriftstellerInnen, zur Werkentwicklung und Epochenfragen.[7] In der von Horch erstellten Autorenübersicht werden eindeutige Präferenzen der Herausgeber und des Mitarbeiterstabes deutlich: Unter den behandelten nichtjüdischen AutorInnen finden sich, neben den die Liste anführenden verehrten Schriftstellern Gotthold Ephraim Lessing, Johann Wolfgang von Goethe und Friedrich Schiller, für die deutschsprachige Literatur Namen wie Karl Gutzkow, Gustav Freytag (für beide sind zwischen 30 und 50 Rezensionen/Texte verzeichnet), Leopold von Sacher-Masoch (zwischen 20 und 30 Rezensionen/Texte) sowie Franz Grillparzer, Friedrich Hebbel, Friedrich Spielhagen und Karl August Varnhagen von Ense (zwischen 10 und 20 Rezensionen/Texte). Der bekannteste Vertreter des Realismus, Theodor Fontane, ist nicht Bestandteil der Auflistung, da die Auseinandersetzung mit ihm und seinem Werk im Vergleich zu den angeführten allein schon der Artikelanzahl nach geringer ausfällt. Horch widmet ihm dennoch ein eigenes Kapitel seiner Abhandlung.[8]

Die Mehrheit der verstreut veröffentlichten Beiträge entfällt auf die Jahre unter Karpeles' Herausgeberschaft und nach Fontanes Tod. Bis zu diesem erschienen lediglich drei Artikel, von denen allein einer, und dies gilt für den gesamten Zeitraum, einem Werk Fontanes gewidmet ist.[9] Weiterhin sind die meist kleineren Abhandlungen weniger in den Rubriken Feuilleton und Belletristik zu finden, in denen sie die literaturinteressierten Leser vermuten würden, sondern in den aus Berichten, Miszellen, Stellungnahmen und Leserbriefen bestehenden Sparten Korrespondenzen/Repliken und Sprechsaal. Bereits diese Einordnung bzw. Kontextualisierung Fontanes verweist auf einen spezifischen Aspekt der Rezeption: Das Interesse gilt weniger dem Werk des Schriftstellers, sondern zum einen dem Vermittler preußischer Geschichte, zum anderen der öffentlichen Person und Fontanes Positionierung in den gesellschaftspolitischen Diskursen der Zeit. Dass Fontane als Verfasser der *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* und als Autor von Gesellschaftsromanen spätestens seit den 1890er Jahren vor allem beim weiblichen Lesepublikum einen hohen Bekanntheitsgrad besaß, geht aus Marion Kaplans Forschungen zu den Lektüregewohnheiten des deutsch-jüdischen Bürgertums hervor (vgl. Kaplan 1992, 210).

Im letzten Jahrgang der Herausgeberschaft von Ludwig Philippson wurde in Heft 42 vom 17. Oktober 1889 im Feuilleton-Teil ein Auszug aus Fontanes Werk *Fünf Schlösser* abgedruckt, das ein Jahr zuvor im Verlag von Wilhelm Hertz erschienen war. Der Verleger unterstützte das breit angelegte Projekt der *Wanderungen* maß-

---

7 Vgl. Horch 1985, 34. Als Schriftstellerinnen werden u. a. Marie von Ebner-Eschenbach, Eliza Orzeszka und Fanny Lewald behandelt.

8 In seiner Darstellung zieht Horch (1985) die gleichen Artikel der AZJ heran wie die hier ermittelten. Da die Materiallage, auch in Bezug auf die anderen Zeitschriften, beschränkt ist, ergeben sich Übereinstimmungen zwischen Horchs Ausführungen und den in diesem Beitrag vorgestellten Überlegungen.

9 Vgl. das Literaturverzeichnis am Ende dieses Beitrags.

geblich und begleitete Fontane auf nicht wenigen ‚Wanderungen', wie Iwan-Michelangelo D'Aprile aufzeigt (vgl. 2018, 249–251). Für den Abdruck ausgewählt wurde das 14. Kapitel des Buches *Quitzöwel* mit dem Titel *Quitzow der Judenklemmer.* Die kurze Einführung der Redaktion enthält eine Vorstellung des Adelsgeschlechts der Quitzows, die dessen aufrührerischen und „barbarischen" Charakter betont, sowie den Hinweis, dass die von Fontane wiedergegebene Geschichte „historisch treu nach Chroniken und Urkunden bearbeitet" (AZJ 1889, 665) worden sei. Das Kapitel selbst, das mit der Einleitung unter die Überschrift „Aus dem Anfang des sechszehnten Jahrhunderts" gestellt ist, gibt die Verfolgung der Juden in der Mark Brandenburg durch Kurfürst Joachim I. und ihre Flucht in die angrenzenden Grafschaften wieder. Die im Originaltext titelgebende historische Gestalt, Kuno Hartwig von Quitzow, wird als Profiteur dieser Situation dargestellt, indem er 1517 von den flüchtenden Juden einen Wegezins forderte. Kamen sie dieser Forderung nicht nach, ließ er sie mittels der „Judenklemme" foltern. Die als singulative Frequenz beschriebene Folterung des Stendaler Rabbiners durch Quitzow – welche durchaus als Sage angelegt ist und damit die von Fontane angestrebte „Poetisierung der Schauplätze" (D'Aprile 2018, 252) verdeutlicht – sowie dessen Anklage durch den Rabbiner bilden den Mittelpunkt der Darstellung, die schließlich zur Umkehr Quitzows führt:

> Und nun öffnete Quitzow die Tür und sah den Alten, dessen Augen ihn anfunkelten. „Ich, der Herr dein Gott, bin ein eifriger Gott, der da heimsuchet der Väter Missetat an den Kindern ..." Bis dahin kam der Sterbende. Dann lösten ein paar herbeigerufene Knechte die Leiche des Rabbi aus der Klemme und übergaben sie den Juden [...]. Die hundert Goldgulden aber hatte die Tochter [des Rabbiners] dem Quitzow vor die Füße geschleudert. Quitzow winkte seinen Leuten, daß sie das Geld für sich nähmen. Er selbst aber ließ keinen Juden mehr in die Klemme setzen und nahm keinen Wegezoll mehr. (AZJ 1889, 666)

Der insgesamt fünfseitige Auszug wird weder von einem Kommentar noch einer abschließenden Bemerkung abgerundet. Die Intention der Aufnahme in die Zeitung lässt sich daher nur hypothetisch formulieren: Sie ergibt sich aus der in dem Kapitel beschriebenen historischen Situation der Juden in der Mark Brandenburg zu Beginn des 16. Jahrhunderts, die als Verfolgungsgeschichte dargestellt wird. Offen bleibt indes die Bewertung der von der Erzählinstanz wiedergegebenen Anklage durch den Rabbiner, die als Eintreten Gottes für die ungerecht Behandelten und Verfolgten, jedoch ebenso als Fluch ausgelegt werden kann und fiktional, entsprechend dem Genre der Sage, ausgeschmückt wird. Der Rekurs auf einen rächenden, strafenden Gott – der „Schrecken" Quitzows über die Gottesgläubigkeit des Rabbiners angesichts seines durchaus als ‚fremd' zu verstehenden „Singen[s] und Beten[s]" (AZJ 1889, 665) wird zuvor bereits angedeutet – durch das Bibelzitat aus den Büchern Exodus bzw. Deuteronomium, das dem Dekalog entnommen und hier verkürzt wiedergegeben ist,[10]

10 Mit dem Zitat wird im christlichen Kontext das erste, nach der jüdischen Zählung das zweite Gebot aufgerufen, das sich gegen die Anbetung von Fremdgöttern richtet und den entscheidenden Bund

entspricht der im 19. Jahrhundert verbreiteten christlichen Deutung des alttestamentlich-jüdischen Gottesbildes und dient als Kontrast zum liebenden-barmherzigen Gott des Neuen Testaments. Weiterhin tritt mit dieser christlichen Deutung die Vorstellung eines barmherzigen Gottes, die innerhalb der rabbinischen Tradition maßgebend ist, zurück. Das Deutungsmuster des Textauszugs leitet sich von dem Gedanken der Bestrafung ab, die in der Erzählung genealogisch angelegt ist, indem die nachfolgenden Generationen ebenso vom Fluch des Rabbiners ereilt werden, der u. a. zum Brudermord führt.[11] Der dem Text vorangestellte redaktionelle Verweis auf die historisch belegte, durch Quellen verbürgte Schilderung, die damit im Bereich des Faktualen verortet wird, lässt Fontane hier, aufgrund des Veröffentlichungsortes in der *Allgemeinen Zeitung des Judentums*, als Chronist jüdischer Geschichte der Mark Brandenburg erscheinen, die als Teil der brandenburgisch-preußischen Geschichte verstanden wird. Fontane wird somit, implizit vermittelt, eine erweiterte Funktion als Historiograf zugeschrieben, die mit der Zuordnung sachlicher Objektivität seitens der Redaktion der Zeitung einhergeht, auch wenn diese angesichts der später rekonstruierten Veröffentlichungsgeschichte des Textes nicht besteht. Trotz der schwierigen Vermittlung des Gottesbildes der jüdischen Religion erhält der Text, allein durch Auswahl und Abdruck, eine Relevanz für das jüdische Lesepublikum.

Diese Rezeptionslinie der Historiografie findet sich noch in einem weiteren Beitrag der Zeitung, der als Leserbrief in der Rubrik ‚Sprechsaal' 1893 abgedruckt wurde.[12] In diesem wird auf den ersten Band *Der Feldzug in Böhmen und Mähren* von Fontanes „ministerielle[m]" Auftragswerk *Der deutsche Krieg von 1866* (1870)[13] Bezug genommen und auf die darin enthaltene Erwähnung der Teilnahme jüdischer Soldaten am preußisch-österreichischen Krieg. Seitens einer jüdischen Leserschaft wird Fontane in diesem Fall als Geschichtsschreiber und Chronist reklamiert, der auf die jüdische Partizipation verweist. In einem Leserbrief in der Ausgabe vom 18. März 1910 spielt der Band ebenfalls eine Rolle. Dieses Mal jedoch nicht mit der Intention, Fontane als Chronisten in Anspruch zu nehmen, sondern ihn als „Nichtphilosemiten" (AZJ 1910,

---

zwischen Gott und dem jüdischen Volk begründet. Zitiert wird jedoch nur die Stelle, in der die „Eifersucht" Gottes und dessen fortwährende Vergeltung angeführt wird. Vgl. Buch Exodus 20,5 und Deuteronomium 5,9. Unerwähnt bleibt der anschließende Verweis in Exodus 20,6/Deuteronomium 5,10 auf die Gunst, die Gott denen erweist, die ihn lieben und seine Gebote achten.

11 Die Zwillingssöhne von Kuno Hartwig von Quitzow, Hans und Kurt Dietrich, erliegen demnach dem Fluch, indem Dietrich, der sich um sein Erbe betrogen fühlt, seinen älteren Bruder Hans vermeintlich zum Spaß in der „Judenklemme" einsperrt, bis dieser stirbt. Die Motive, welche dieser Sequenz unterliegen, nehmen sowohl den Kampf zwischen Kain und Abel als auch den Betrug von Jakob an Esau und damit zwei wesentliche Überlieferungen der Hebräischen Bibel bzw. des Alten Testaments auf.

12 AZJ, 57. Jg., H. 50 (15. Dezember 1893), 600: „Betreffend die Tapferkeit der Juden im Kriege".

13 Vgl. D'Aprile 2018, 264: „Der ministerielle Auftrag ist der Auftakt zu Fontanes umfangreichen *Kriegsbüchern*, mit denen er über zwölf Jahre lang bis 1876 alle drei preußischen Kriege im Regierungsauftrag ‚volkstümlich' zeithistorisch aufbereiten sollte."

131) zu charakterisieren, der vereinzelt auf jüdische Belange, in diesem Fall die Beteiligung an den Einigungskriegen, hinwies. Die Einreihung von Fontane in eine Reihe von Namen, die zu dem damaligen Zeitpunkt für antisemitische Haltungen standen, wie „Stöcker, Lueger, [...] Treitschke" (AZJ 1910, 131) verdeutlicht die im Folgenden zu erörternde Problematik der Einordnung des Schriftstellers als privat und öffentlich agierende Person.

Die auf das Werk bezogene Rezeption des Schriftstellers besteht nur aus diesen wenigen Funden in der *Allgemeinen Zeitung des Judentums*. In weiteren ermittelten Artikeln sowohl der Zeitung als auch der zu Beginn aufgelisteten Zeitschriften finden sich vereinzelte Abdrucke von Gedichten, Hinweise auf veröffentlichte Briefwechsel, insbesondere auf die Korrespondenz mit Wilhelm Wolfsohn, und auf einzelne Werke. Eine breit angelegte Auseinandersetzung mit diesen erfolgte jedoch nicht. Die dominantere Rezeptionslinie gilt der Person Fontane, sie lässt sich aus den publizierten Nachrufen bzw. Gedenkartikeln eruieren. Inhärent sind den Artikeln eine Tendenz der Harmonisierung in Bezug auf Fontanes überlieferte Aussagen zum Judentum und der Versuch einer Auslegung als Befürworter und Verfechter einer „deutsch-jüdischen Symbiose".[14] In dem bereits zitierten Nekrolog von Gustav Karpeles findet sich neben den genannten Strategien der Trennung zwischen öffentlichem Werk und privaten Aussagen sowie der Thematisierung von Fontanes Interesse an jüdisch-christlichen/jüdisch-deutschen Zeitfragen eine weitere Komponente: die der Freundschaft und Zugewandtheit. Karpeles führt dazu die von ihm an Fontane gerichtete Anfrage an, die 1852 verfasste Ballade *Die Jüdin* wegen ihrer antijüdischen Ausrichtung aus der Sammlung seiner Gedichte zu nehmen. Den positiven Bescheid Fontanes auf dieses Anliegen, das 1892 aufgrund eines Leserbriefes in der *Allgemeinen Zeitung des Judentums* verfolgt wurde,[15] versteht Karpeles als Ausweis von dessen „echte[r] Humanität" und Loyalität nicht allein gegenüber dem „Freund" (Karpeles 1898, 2), sondern auch gegenüber den deutschen Juden in ihrer Gesamtheit.

Anlässlich des 100. Geburtstages des Schriftstellers erschien im Dezember 1919 einer der umfassendsten Texte zu Fontane in der *Allgemeinen Zeitung des Judentums*, verfasst von Wally Hamburger aus Breslau, der einzigen weiblichen Stimme innerhalb der aufgefundenen Artikel. Die Fontane gewidmete Erinnerung in der Rubrik ‚Die Woche' wird von dem Untertitel *Theodor Fontane und die Juden* begleitet und mit einer – im Unterschied zu den übrigen Beiträgen – herausfordernden Aussage eingeleitet:

14 Vgl. dazu auch die Verteidigung des Schriftstellers in einem kurzen Beitrag in der Zeitschrift *Im deutschen Reich*, 10. Jg., H. 11 (1904), S. 621–622 ([Rubrik] Korrespondenzen).

15 Vgl. AZJ, 56. Jg., H. 26 (24. Juni 1892), Beilage Der Gemeindebote, S. 1 ([Rubrik] Korrespondenzen und Nachrichten).

> Er hat sie nie geliebt. Es wäre ein großer Irrtum aus den berühmt gewordenen Schlußworten seines Dankgedichts am 70. Geburtstage [sic; gemeint ist „An meinem Fünfundsiebzigsten"], jetzt vor 30 Jahren, schließen zu wollen, er hätte für die Judenschaft als solche eine Zuneigung gehegt. (Hamburger 1919, 596)

Das diffizile Verhältnis Fontanes zu den Juden seiner Zeit erörtert Hamburger u. a. anhand des Rezipientenkreises seines Werkes, den sie, ausgehend von dem postum publizierten Gedicht, als „lern- und bildungsfroh" sowie mit „selbstloser Liebe" (Hamburger 1919, 596) ausgestattet bestimmt. Die von ihr diagnostizierte verspätete Hinwendung Fontanes zu diesem Leserkreis sieht die Verfasserin durch die bereits viel früher erfolgte Aufkündigung der Mitarbeit bei der *Kreuz-Zeitung* eingeleitet, für die sie den berühmt gewordenen Brief Fontanes an seine Frau vom 11. Mai 1870 (GBA–FEF, Bd. 2, 474–478) und daraus vor allem den Satz zitiert: „Es ist gemein beständig [...] Christenthum und Bibelsprüche im Mund zu führen, und nie eine gebotene Rücksicht zu üben, die allerdings von Juden und Industriellen [...] oftmals und reichlich geübt wird." (Hamburger 1919, 597)

Neben diesem positiven Eintreten bescheinigt sie dem Schriftsteller einen „klaren, vorurteilsfreien Blick" (Hamburger 1919, 597), der seine persönlichen Beziehungen zu Juden geprägt habe. Im Hinblick auf die Frage der Figurendarstellung in seinem Werk hält sie fest, dass er die jüdischen Figuren nicht verklärt und sie zur Verstärkung des von ihm gezeichneten „Zeit- und Gesellschaftsbildes" (Hamburger 1919, 596) eingesetzt habe. Die den Artikel einleitende Provokation wird mittels dieser Befunde zunehmend relativiert. Trotz der aufgeworfenen, nicht unwesentlichen Rezipientenfrage greift auch Hamburger dabei auf die von Karpeles verwendeten apologetischen Begründungen zurück: Der Schriftsteller Fontane wird angesichts der übermittelten Plädoyers und vor dem Hintergrund seiner Freundschaften mit jüdischen Persönlichkeiten, wie Wilhelm Wolfsohn, Moritz Lazarus und Georg Friedlaender, als charakterfester Humanist verehrt sowie aufgrund seiner nicht verzerrenden, sondern auf „Interesse" (Hamburger 1919, 596) basierenden Figurenzeichnungen gewürdigt. Die Fontane von der Verfasserin zugeschriebene „Anerkennung unseres persönlichen Menschenwertes" (Hamburger 1919, 597) hebt die von ihr durchaus mitgelesene Ambivalenz Fontanes zwar nicht auf, schwächt sie jedoch ab.

In den *Mitteilungen aus dem Verein zur Abwehr des Antisemitismus*, zu dessen Mitgliedern Karpeles und Paul Heyse zählten, erschien zum 100. Geburtstag Fontanes ebenfalls ein Artikel unter dem Kürzel K.K., der einen fast gleichlautenden Titel wie der Beitrag in der *Allgemeinen Zeitung des Judentums* trug. Den Ausgangspunkt bildet die erwartete Tendenz „völkischer Blätter" (K.K. 1919, 199), den Schriftsteller als einen der Ihren zu feiern. Diesem Vorhaben arbeitet der Verfasser mit einer dreigliedrigen Argumentationsstruktur entgegen, mit der die bereits benannten Strategien in den Beiträgen der *Allgemeinen Zeitung des Judentums* fortgeführt werden: 1) der Rekurs auf die Werkebene und die in den Romanen vorhandenen „sachlich-gerecht[en] und sympathisch[en]" (K.K. 1919, 199) jüdischen Figurendarstellungen; 2) die Aufzählung

der Freundschaftsbeziehungen, vor allem zu Wilhelm Wolfsohn, und 3) die Hervorhebung des jüdischen Leserkreises, der den Schriftsteller „zuerst in seiner dichterischen Bedeutung erkannt“ (K.K. 1919, 199) und den Fontane mit seinem Gedicht *An meinem Fünfundsiebzigsten* explizit geehrt habe, entgegen den durch antisemitische Literaturhistoriker wie Adolf Bartels geäußerten Behauptungen, er habe ihn diskreditieren wollen.

3 Fazit

Die sowohl bei Karpeles und Hamburger als auch im letztgenannten Artikel zu beobachtende Verteidigung Fontanes beschränkt sich nicht auf diese Beiträge. Die von Horch eruierte „Pflicht zur Gerechtigkeit“, die er als grundlegendes Paradigma der *Allgemeinen Zeitung des Judentums* beschreibt, und die damit einhergehende Verteidigung nichtjüdischer SchriftstellerInnen als Befürworter einer „deutsch-jüdischen Symbiose“, trotz einer „zu beobachtenden Ambivalenz oder [...] mißverständlich[ ] [einzuordnender] Äußerungen“ (Horch 1985, 98) kennzeichnet die Jahrgänge der Zeitung und bestimmt ebenso literaturhistorische Abhandlungen von Gustav Karpeles und Ludwig Geiger. Die von den beiden Herausgebern umgesetzte Öffnung der Zeitschrift hin zur Weltliteratur und ihre verstärkte Vermittlung deutschsprachiger Werke nichtjüdischer SchriftstellerInnen lassen sich angesichts der Zunahme eines politischen und gesellschaftlichen Antisemitismus nur durch Konzessionen erkaufen. Die staatlich geforderte Anpassungsleistung, die in der Aufgabe kultureller Eigenheiten bestand, wird auf der Ebene der Literatur durch die Anerkennung bedeutender nichtjüdischer AutorInnen unternommen, trotz ihrer zum Teil zwiespältigen Haltungen. Dass weder Karpeles noch Geiger Fontanes Werk, insbesondere den Berliner Gesellschaftsromanen oder dem letzten Roman *Der Stechlin*, eigenständige Untersuchungen widmeten, ist dabei durchaus beachtenswert. Ludwig Geiger, der in seinem Grundlagenwerk *Die deutsche Literatur und die Juden* aus dem Jahr 1910 bedeutende deutschsprachige Werke auf die Darstellungsweisen jüdischer Thematiken befragt, führt Fontanes Werk trotz dessen Aktualität nicht an. Karpeles erwähnt die „Romane aus dem Berliner Leben“ in seiner *Allgemeinen Geschichte der Literatur* von 1901 und attestiert Fontane einen „scharfen Blick für alle Eigentümlichkeiten des modernen Lebens“ (1901, 682), eine vertiefende Auseinandersetzung bleibt jedoch aus. Aus Karpeles' Beiträgen zur modernen Literatur, die er in der *Allgemeinen Zeitung des Judentums* und im *Jahrbuch für Jüdische Geschichte und Literatur* veröffentlichte, geht durchaus hervor, dass er die Verwendung stereotyper Darstellungen jüdischer Figuren nicht allein wahrnahm, sondern auch kritisierte. In dem Artikel „Kulturelle Entfremdung“, der 1907 in der *Allgemeinen Zeitung des Judentums* abgedruckt wurde, verweist er auf die Unkenntnis und das fehlende Interesse nichtjüdischer AutorInnen an jüdischen Lebensweisen und kommt zu dem Schluss:

> Wo Nichtjuden sich an die Gestaltung jüdischer Dinge heranwagen, da kommt meistens eine Mißgeburt heraus. Die tragischen Dinge erscheinen ihnen komisch, weil die feinsten psychischen Differenzierungen unverstanden bleiben. (Karpeles 1907a, 397)

Die damit verbundenen geringschätzigen und abwertenden Beschreibungen jüdischer Protagonisten durch sprachliche Charakterisierungen mittels des Literaturjiddisch sowie durch spezifische soziokulturelle und psychologische Zuschreibungen, aber auch durch die Zuordnung bestimmter Motivationen und Handlungsinteressen dienten der Erzeugung von Klischees und der „Lachlust der Menge" (Karpeles 1907a, 397), aber nicht der Nachzeichnung heterogener jüdischer Lebenswelten. Im selben Jahr resümiert Karpeles in der „Litterarischen Jahresrevue", die von 1889 bis 1909 jährlich im *Jahrbuch für Jüdische Geschichte und Literatur* von ihm zusammengestellt wurde, dass allein Georg Hermann als Vertreter einer modernen jüdischen Literatur mit seinem Roman *Jettchen Gebert* den Anspruch einer „lebensvollen Zeichnung des Milieu[s]" (Karpeles 1907b, 44) eingelöst habe. Während er in dieser – die „Jahresrevue" ist der Entwicklung der Jüdischen Literatur in ihrer Gesamtheit gewidmet, die Belletristik wird als ein Bestandteil dieser besprochen – innovative Figurenkonzepte vermisst, die den modernen Juden in seiner Komplexität abbilden, führt er neben Hermann Fontane ins Feld, dem es in seinen Romanen gelungen sei, jüdische „Gestalten" (Karpeles 1907b, 45) plastisch abzubilden. Der unkritische und zugleich überraschende Rekurs auf Fontane ergibt sich in diesem Zusammenhang aus Karpeles' Auseinandersetzung mit den Werken jüdischer SchriftstellerInnen, an die er gleichwohl höhere Maßstäbe anlegt als an Fontane. Seine Forderung gilt dabei einer getreuen, komplexen und vertiefenden Schilderung des modernen jüdischen Lebens, die gerade seitens jüdischer SchriftstellerInnen nicht zu Klischeebildern geraten dürfe. Karpeles' Kritik ist vor allem gegen den jüdischen „Zeitroman" gerichtet, da in diesem das „Wesen des jüdischen Lebens" (Karpeles 1909, 56) nicht erfasst werde. Seine Diagnosen zur jüdischen Belletristik in der „Jahresrevue" weisen auf innerjüdische Debatten und Forderungen hin, die sich auf die Entwicklung einer modernen jüdischen Literatur beziehen, mit der die spezifischen Entwicklungen und Problematiken in ihrer Gesamtheit vermittelt werden sollen.

Der Verzicht auf eine intensivere Beschäftigung mit Fontane innerhalb der deutsch-jüdischen Periodika und literaturhistorischer Abhandlungen jüdischer Gelehrter ist Ausweis der mehrfach konstatierten Ambivalenz des Autors, der nach Maßgabe der Einordnung „weder Philosemit noch Antisemit" (Horch 1985, 68) war. Dies offenbart zugleich jedoch die Schwierigkeiten jüdischer Akteure, den Gedanken an die „universalisierende Kraft" der Kultur, durch die alle „Vorurteile, auch die antisemitischen" (König 2001, 189), aufgehoben werden können, trotz des Fontane zugeschriebenen Toleranz- und Humanismusgedankens, vorbehaltlos aufrechtzuerhalten. Die „nationale Pflichterfüllung" (Barner 1986, 140), die über die Würdigung nichtjüdischer SchriftstellerInnen zum Teil über alle Ambivalenzen hinweg vollzogen wurde, diente dabei der Deklarierung eines eigenen echten Deutschtums sowie als Ausweis der erfolgreichen Akkulturation.

Literatur

[Anonym]: Karpeles, Gustav. In: Renate Heuer (Hrsg.): Lexikon deutsch-jüdischer Autoren. Bd. 13. München: Saur 2005, S. 267–281.

Aus dem Anfang des sechszehnten Jahrhunderts. In: Allgemeine Zeitung des Judenthums, 53. Jg., H. 42 (17. Oktober 1889), S. 664–667. (AZJ 1889)

Baeck, Leo: Das Wesen des Judentums. 5. Aufl. Wiesbaden: Fourier 1991.

Bahr, Hermann: Das Recht, sich als Deutscher zu fühlen. In: Central-Verein-Zeitung. Blätter für Deutschtum und Judentum, 6. Jg., H. 16 (22. April 1927), S. 225–226.

Barner, Wilfried: Jüdische Goethe-Verehrung vor 1933. In: Stéphane Moses, Albrecht Schöne (Hrsg.): Juden in der deutschen Literatur. Ein deutsch-israelisches Symposium. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986, S. 127–151.

Beer, Susanne: „Noch ist es Zeit der Verwirrung entgegenzutreten …“. Die Abwehr des Antisemitismus im Kaiserreich und der Weimarer Republik. In: Sozial.Geschichte Online (2018), H. 22, S. 11–42. https://sozialgeschichte-online.org (Stand: 25. September 2020)

Benz, Wolfgang: Antisemitismus als Zeitströmung am Ende des 19. Jahrhunderts. In: Hanna Delf von Wolzogen, Helmuth Nürnberger (Hrsg.): Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts. Bd. 1. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 157–168.

Blome, Astrid: Zeitung und Zeitschrift. In: Ursula Rautenberg, Ute Schneider (Hrsg.): Lesen. Ein interdisziplinäres Handbuch. Berlin, Boston: De Gruyter 2016, S. 337–359.

Boehlich, Walter (Hrsg.): Berliner Antisemitismusstreit. Frankfurt a.M.: Insel 1988.

Bürger, Curt: Alldeutsch-antisemitisches Haberfeldtreiben gegen unsere Klassiker. In: Allgemeine Zeitung des Judentums, 84. Jg., H. 33 (1. Oktober 1920), S. 379–380.

D'Aprile, Iwan-Michelangelo: Fontane. Ein Jahrhundert in Bewegung. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2018.

[Eine kleine Schadenfreude]. In: Israelitische Wochenschrift für die religiösen und socialen Interessen des Juden, 8. Jg., H. 35 (1. September 1899), S. 553–554.

Friedeberg, M.: Zum Gedächtnis eines Großen [Heymann Steinthal]. In: Allgemeine Zeitung des Judentums, 70. Jg., H. 15 (13. April 1906), S. 175–178.

Geiger, Ludwig: Editorial. In: Allgemeine Zeitung des Judentums, 73. Jg., H. 41 (8. Oktober 1909), S. 481–482.

Geiger, Ludwig: Prof. Dr. Otto Pniower. In: Allgemeine Zeitung des Judentums, 82. Jg., H. 48 (29. November 1918), S. 573–575.

Geiger, Ludwig: Theodor Fontanes Briefwechsel mit Wilhelm Wolfsohn. In: Allgemeine Zeitung des Judentums, 76. Jg. (2. Februar 1912), H. 5, S. 60.

Gelber, Mark: What is Literary Antisemitism? In: Jewish Social Studies (1985), No. 1, S. 1–19.

Grözinger, Karl-Erich: Die Bedeutung des Gesetzes. In: Ders.: Jüdisches Denken. Bd. 1. Frankfurt a.M., New York: Campus 2004, S. 480–487.

Gubser, Martin: Literarischer Antisemitismus. Untersuchungen zu Gustav Freytag und anderen bürgerlichen Schriftstellern des 19. Jahrhunderts. Göttingen: Wallstein 1998.

Hamburger, Wally: Zum 100. Geburtstage von Theodor Fontane. In: Allgemeine Zeitung des Judentums, 83. Jg., H. 52 (26. Dezember 1919), S. 596–597.

Horch, Hans Otto: Auf der Suche nach der jüdischen Erzählliteratur. Die Literaturkritik der „Allgemeinen Zeitung des Judentums“ (1837–1922). Frankfurt a.M. u. a.: Peter Lang 1985.

Horch, Hans Otto: Theodor Fontane, die Juden und der Antisemitismus. In: F-Handbuch1, S. 281–305. (Horch 2000)

K.K.: Fontane und die Juden. Zu des Dichters 100. Geburtstage. In: Mitteilungen aus dem Verein zur Abwehr des Antisemitismus. Bd. 29 (1919), Nr. 26, S. 199.

Kaplan, Marion A.: Gender and Jewish history in Imperial Germany. In: Jonathan Frankel, Steven J. Zipperstein (Hrsg.): Assimilation and Community: the Jews in Nineteenth-Century Europe. Cambridge: Cambridge University Press 1992, S. 199–224.

Karpeles, Gustav: Die deutsche Litteraturwelt beklagt den Tod eines ihrer größten und bedeutendsten Männer. In: Allgemeine Zeitung des Judenthums, 62. Jg., H. 39 (30. September 1898), Beilage Der Gemeindebote, S. 1–2.

Karpeles, Gustav: Litterarische Jahresrevue. In: Jahrbuch für Jüdische Geschichte und Litteratur. Bd. 8 (1905), S. 16–51. http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/cm/periodical/titleinfo/3111067 (Stand: 25. September 2020)

Karpeles, Gustav: Kulturelle Entfremdung. In: Allgemeine Zeitung des Judentums, 71. Jg. (23. August 1907), H. 34. S. 397–398. (Karpeles 1907a)

Karpeles, Gustav: Litterarische Jahresrevue. In: Jahrbuch für Jüdische Geschichte und Litteratur. Bd. 10 (1907), S. 21–48. http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/cm/periodical/titleinfo/3111067 (Stand: 25. September 2020) (Karpeles 1907b)

Karpeles, Gustav: Litterarische Jahresrevue. In: Jahrbuch für Jüdische Geschichte und Litteratur. Bd. 11 (1908), S. 25–72. http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/cm/periodical/titleinfo/3111067 (Stand: 25. September 2020)

Karpeles, Gustav: Litterarische Jahresrevue. In: Jahrbuch für Jüdische Geschichte und Litteratur. Bd. 12 (1909), S. 18–63. http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/cm/periodical/titleinfo/3111067 (Stand: 25. September 2020)

Karpeles, Gustav: Theodor Fontane. In: Ders.: Allgemeine Geschichte der Literatur von den Anfängen bis auf die Gegenwart. Bd. 3. Berlin: Historischer Verlag Baumgärtel 1901, S. 681–682.

Kilcher, Andreas: Was ist „deutsch-jüdische Literatur"? Eine historische Diskursanalyse. In: Weimarer Beiträge (1999), H. 4, S. 485–517.

König, Christoph: Aufklärungskulturgeschichte. Bemerkungen zu Judentum, Philologie und Goethe bei Ludwig Geiger. In: Wilfried Barner, Christoph König (Hrsg.): Jüdische Intellektuelle und die Philologien in Deutschland: 1871–1933. Göttingen: Wallstein 2001, S. 187–202.

Kruse, Joseph A.: Auch ein Beitrag zum Thema „… kommen Sie, Cohn". Einige Bemerkungen über Fontanes zu Unrecht vergessenen Weggefährten Gustav Karpeles. In: FBl. 91 (2011), S. 132–143.

Landsberg, Hans: Das Judentum in der deutschen Litteratur. In: Ost und West. Illustrierte Monatsschrift für das gesamte Judentum, 1. Jg., H. 7 (Juli 1901), S. 482–490.

Lorenz, Matthias N.: Zum Problem des literarischen Antisemitismus. In: Ders.: Auschwitz drängt uns auf einen Fleck. Judendarstellung und Auschwitzdiskurs bei Martin Walser. Stuttgart, Weimar: Metzler 2005, S. 59–78.

Neumann-Schliski, Jens: „Konfession" oder „Stamm"? Konzepte jüdischer Identität bei Redakteuren jüdischer Zeitschriften 1840 bis 1881 im internationalen Vergleich. Bremen: edition lumiere 2011, S. 155–182.

Pompe, Hedwig: Zeitung/Zeitschrift. In: Natalie Binczek u. a. (Hrsg.): Handbuch Medien der Literatur. Berlin, Boston: De Gruyter 2014, S. 294–310.

[Rubrik] Die Woche. In: Allgemeine Zeitung des Judentums, 73. Jg., H. 51 (17. Dezember 1909), S. 603.

[Rubrik] Korrespondenzen und Nachrichten. In: Allgemeine Zeitung des Judenthums, 56. Jg., H. 26 (24. Juni 1892), Beilage Der Gemeindebote, S. 1.

[Rubrik] Korrespondenzen. In: Im deutschen Reich. Zeitschrift des Centralvereins Deutscher Staatsbürger Jüdischen Glaubens, 10. Jg., H. 11 (November 1904), S. 621–622.

[Rubrik] Sprechsaal (Leserbriefe). In: Allgemeine Zeitung des Judenthums, 57. Jg., H. 50 (15. Dezember 1893), S. 600.

[Rubrik] Sprechsaal: In: Allgemeine Zeitung des Judentums, 74. Jg., H. 11 (18. März 1910), S. 131. (AZJ 1910)

Schwarz, Johannes Valentin: „Der Gegenstand böte genügend Attraktion“. Ein Forschungsüberblick zur Geschichte der jüdischen Presse des 18. bis 20. Jahrhunderts im deutschen Sprach- und Kulturraum. In: Jahrbuch für Kommunikationsgeschichte. Bd. 9. Stuttgart: Franz Steiner 2007, S. 3–75. (Schwarz 2007a)

Schwarz, Johannes Valentin: Öffentlichkeit. In: Michal Kümper u. a. (Hrsg.): Makom. Orte und Räume im Judentum. Hildesheim u. a.: Olms 2007, S. 181–192. (Schwarz 2007b)

Simon, Ernst: Fontanes jüdische Ambivalenz. In: Ders.: Entscheidung zum Judentum. Essays und Vorträge. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980, S. 266–275.

Alexander Waszynski

Poetotopologie

Theodor Fontanes *Wanderungen* in einem Rundfunkvortrag Walter Benjamins

1 Funk-Stunde

Zwischen 1927 und 1933 hat Walter Benjamin zahlreiche Texte für den Rundfunk verfasst und teils auch selbst eingesprochen.[1] In einer Rezension zur „Jugendstunde" der Funk-Stunde AG Berlin heißt es zur Sendung am 23. November 1929: „Dr. Benjamin las einige Stellen aus den ‚Wanderungen durch die Mark', knapp, klar und eindringlich" (Bloch-Zavřel 1929). Ein Mitschnitt ist nicht erhalten, aber ein titelloses Typoskript im Umfang von sieben kleinformatigen Seiten (vgl. Benjamin 2017b, 158). Obwohl er „seinen Fontane [kannte]" (Wizisla 2010, 261),[2] erwähnt Benjamin Fontane ansonsten nur am Rande.[3] In der „Jugendstunde", die auch in der Mark zu empfangen war, ist der Vortrag Teil einer Reihe über Berlin und das Umland.[4] Die *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* werden in kurzen Auszügen vorgestellt, darunter die Vorworte zur ersten und zweiten Auflage, das Textstück „Friedrichs II. Besuch im Rhin- und Dosse-Bruch", eine Episode aus „Rathenow" sowie das Kapitel „Caputh"; mit einer Strophe aus dem Gedicht „Havelland" schließt die Buchvorstellung. Der genaue Umfang des tatsächlich Vorgelesenen bleibt allerdings unklar.[5]

Sabine Schiller-Lerg hat früh darauf hingewiesen, dass Benjamins Radioarbeiten ihr Material häufig aus journalistischen Zusammenhängen bezogen. Das Thema wird auch deswegen attraktiv gewesen sein: „Die Form der Dokumentation, der Montage

1 Vgl. zu Benjamins Radioarbeiten u. a.: Kang 2014; Hagen 2009; Mehlmann 1993; Schiller-Lerg 1984.

2 Der Rundfunkvortrag erscheine, so Erdmut Wizisla (2010, 261), „auf den ersten Blick als eine Gelegenheitsarbeit"; eine nähere Analyse zur „Erzählperspektive und zur Rolle von Bildern im Prozess des Erinnerns" sei aber lohnend.

3 Unter anderem in der Satire zur fiktiven Universität Muri (vgl. Benjamin 1991a, 447).

4 Jeffrey Mehlman (1993, 59) hat die Reihenvorgabe als Einschränkung verstanden: „For during the initial period that he [d. i. Benjamin] worked for the Berlin Funkstunde, our author labored – and occasionally chafed – under the additional constraint of being obliged to have a local Berlin focus for his broadcasts. We are thus, for example, treated to excurses on Berlin dialect, on visits to a brass factory and the Borsig machine-works plant, and on Theodor Fontane's *Wanderungen durch die Mark Brandenbourg* [sic]." Dieser Eindruck erhärtet sich bei näherer Betrachtung des Vortragstextes und der zwanglosen verfahrenstechnischen Adaption nicht.

5 Die neue *Kritische Gesamtausgabe* nimmt deutlich mehr Material in die engere Auswahl (vgl. Benjamin 2017b, 158–169) als die *Gesammelten Schriften* (vgl. Benjamin 1991d).

https://doi.org/10.1515/9783110733235-033

und Kommentierung“ der anfangs in Zeitungen veröffentlichten Aufsätze aus dem Umfeld der *Wanderungen* habe „genau der rundfunkeigenen Vermittlungsform, die sich Benjamin vorstellte“, entsprochen (Schiller-Lerg 1984, 123). Der Vortrag zu Fontane erschließt, so die im Folgenden näher zu entwickelnde These, ein literarisches Verfahren, indem er sich diesem Verfahren in einem anderen Medium, d. h. auch: mit anderen Mitteln, anzunähern versucht. Eine Rekonstruktion kann daher nicht nur über das *Was*, sondern muss konsequenterweise auch über das *Wie* und dessen Medialität argumentieren. Unter dem hier weitgefassten Schlagwort des Medialen sind allerdings nicht nur Verbreitungsmedien, sondern auch Infrastrukturen, Materialitäten und strukturelle Zäsuren zu erfassen. Der Beitrag versucht, die Ausgangsfragestellung der vorliegenden Publikation für das historische Intervall zwischen zwei ‚Medienarbeitern‘ produktiv zu machen, und schließt, in geringfügiger Modifikation, an das Konzept des ‚medialen Realismus‘ an (Gretz 2011; Helmstetter 1998).[6] Damit ist ein „reflexives Moment“ gemeint, das „Unterbrechungen, Irritationen, Suspendierungen“ (Helmstetter 2011, 19) von Wirklichkeitsbezügen in den Blick geraten lässt.

2 Topologie und Poetik

Fontanes Texte sind in den letzten Jahren vermehrt unter raumtheoretischen Gesichtspunkten erschlossen worden.[7] Aus Benjamins Vortrag lässt sich ergänzend ein topologisches Modell ermitteln, das in ein poetologisches übergeht und deswegen ‚poetotopologisch‘[8] genannt werden kann. In einem noch immer einschlägigen Aufsatz hat Gotthart Wunberg eine qua Raumdarstellungen ausgehandelte Romanpoetik herausgearbeitet, mit einem Schwerpunkt beim *Stechlin*: „Die aus der Topographie abgeleitete Struktur ist insofern eine implizite Poetik, als sich in ihr die Maxime des poetischen Verfahrens enthüllt. Dies, die Kunstfigur, ist aber zugleich eine Denkfigur, die der Leser mit dem Erzähler zu teilen vermag.“ (Wunberg 1981, 473) Solche Kunstfiguren, in die die Rezipient:innen miteinbezogen sind, rekonstruiert Wunberg anhand des Rondells und des Poetensteigs, der daran vorbeiführt „wie eine Gerade“ oder „die

6 Helmstetter (2011, 55) fasst den Einzugsbereich allerdings noch weiter: „‚Medialer Realismus‘ fängt also nicht erst bei den technischen Verbreitungsmedien und den kulturellen Medientechniken (Sprache, Schrift, Bilder) an, sondern bereits bei der psychischen Informationsverarbeitung und der Funktionsweise der (physiologisch und psychisch regulierten) Wahrnehmungsmedien, der symbolisch generalisierten Kommunikationsmedien (Geld, Liebe, Macht, Wissen).“

7 Vgl. u. a. Fischer 2019; Tetzlaff 2016; Ledanf 2014; Parr 2013; Parr 2014; Lyon 2013; Scherpe 2002.

8 Der Ausdruck „Poeto-Topologie“ findet sich bei Strowick 2003, 142. Er bezeichnet dort ein gattungstheoretisches Problem, ein bestimmtes Raster, in dem der Übergang von Iteration zu Alteration mit der Topologie der Kreuzung verbunden ist: „Die Kreuzung figuriert den Bruch mit der Wiederholung am Ort der Wiederholung selbst“ (Strowick 2003, 141–142).

Tangente am Kreis". Das „eigentliche Thema" des Romans, der See verstanden als ein solcher Kreis, wird „nur eben berührt, gestreift, nicht aber dargestellt." (Wunberg 1981, 468) Die These, dass sich in räumlichen Anordnungen poetologische Probleme lesen lassen, wird hier übernommen, das Untersuchungsgebiet mithilfe des Begriffs der Topologie aber ausgeweitet auf strukturelle Anordnungen, die, anders als bei Jurij M. Lotman,[9] jedoch nicht sofort auf einen Grenzübertritt, eine Bewegung von *a* nach *b*, bezogen werden sollen, da sich dadurch die bei Fontane wie auch bei Benjamin beobachtbaren Schwellensituationen nur bedingt in ihrem Eigenwert erfassen ließen.[10] Zugleich wird die von Wunberg zugunsten der Romananalyse von den *Wanderungen* abgehobene Frage nach einer Poetik wieder darauf zurückgewendet.

Unter ‚Topologie' soll, durch Einklammerung des Bereichs der Raumkonstitution verkürzt, lediglich und ganz basal ein „Relationsgefüge" (Günzel 2007, 21) verstanden sein. Ein solches muss man voraussetzen, um beispielsweise die in Benjamins *Einbahnstraße* (1928) oder im parallel entstehenden *Passagen-Werk* inszenierten Topografien überhaupt als theoretische Problemkonstellationen verstehen zu können, was zu tun beide Werke zweifellos nahelegen. Der Vorschlag zu einer poetotopologischen Lesart der *Wanderungen* lautet also, dass sich nicht nur die dargestellten Räume und die Bewegungen durch sie, sondern auch die darüber erschließbaren Relationsgefüge lesen lassen wie die Städtebilder Benjamins; dass der Ertrag aber, mehr noch als bei Benjamin, ein poetologischer ist.

Benjamins Aufmerksamkeit für die Gemachtheit der Beschreibung berührt sich dabei mit Fontanes Aufmerksamkeit für die Gemachtheit auch der Landschaften. Im Umkehrschluss geben Fontanes Raumdarstellungen nicht nur etwas über das Dargestellte (die Geschichtlichkeit des Raums, die Kulturpraktiken seiner Umgestaltung, Nähe- und Ferneverhältnisse, Machtverteilungen usw.), sondern auch über dieses Darstellen selbst preis. „Der Text verweist auf sein eigenes Gemachtsein." (Neuhaus 2003, 412) Auf Grundlage von Benjamins Vortrag muss davon ausgegangen werden, dass dies nicht nur an Orten expliziter Selbstreferentialität geschieht, sondern auch an den weniger herausgehobenen Stellen, auch dort also, wo bloß Gurken und Meerrettich umgeschlagen werden.

---

9 Vgl. zu einem Anschluss an Lotmans ‚Topologie' für Fontanes Romane Parr 2013.

10 Allerdings ließe sich über das an erzähltechnischen Schwellen ansetzende Modell der Ikononarratologie, das Ralf Simon mit Rückbezug auf Lotman eingeführt hat, argumentieren; vgl. Simon 2010. Zu Fontanes Beschreibung des Passierens einer unmerklichen Grenze vgl. wiederum Blumenberg 2002 [1998], 104–105. Zur handlungskonstitutiven Funktion von Grenzüberschreitungen vgl. neben Parr 2013 auch Scherpe 2000, 166. Ideal erschiene ein Schwelle und Grenze gleichermaßen in den Blick nehmender Zugang, der die Differenzen zwischen beiden Begriffen dennoch aufrechterhalten würde.

3 Medien des Schilderns

Benjamin will zur Darstellung bringen, wie Fontane das, „an dem nichts weiter zu bemerken scheint, schildert“ (Benjamin 2017a [1929], 195). Die Schilderung des vermeintlich Unmerklichen ist ihrerseits bemerkenswert, in erster Linie ihre Gemachtheit: „Die meisten von Euch kennen Kaputh. Ihr könnt also ganz gut beurteilen, wie die Beschreibung gemacht ist“ (Benjamin 2017a [1929], 195). Die Formulierung lässt offen, ob sich die Machart einer Beschreibung (nicht z. B., ob sie treffend ist) deswegen gut beurteilen lässt, weil der beschriebene Ort aus eigener Anschauung oder aufgrund von Berichten anderer bekannt ist. In beiden Fällen liegt das Beurteilungskriterium außerhalb der Beschreibung und in beiden Fällen ist es ausdrücklich keine literaturgeschichtlich informierte Textkompetenz, die gefragt ist. Es geht dabei um eine Verlagerung des Ansatzpunktes in einen vom Erkenntnisgegenstand in anderer als in der offensichtlichen Weise geteilten Bereich. Diffuse Kenntnis des Beschriebenen wiegt dabei schwerer als die genaue vergleichbarer Beschreibungen.[11] Das ist weniger zumutend, als es klingt, denn nur scheinbar wird die außerliterarische Wirklichkeit zum Maßstab erklärt. Es ist vielmehr ein gelebtes Wissen, das in das Zeichengeschehen eingebracht wird und von dem ohnehin fraglich ist, ob es sich überhaupt je daraus abziehen lässt. Das exakte Gegenmodell liefert Fontane im Vorwort zur vierten Auflage (1882): Seit zwanzig Jahren nehme er Enttäuschungen zur Kenntnis, die sich bei durch die *Wanderungen* angeregten Ausflüglern eingestellt hätten (vgl. GBA–Wanderungen, Bd. 1, 602–603): Der Versuch, mit dem Buch in der Hand, eine Deckung zwischen Zeichen und Sache herzustellen, führt regelmäßig zur Einsicht, dass die Sache dem Zeichen nicht entsprechen will;[12] die Unüberbrückbarkeit, umgekehrt, zum Ausgangspunkt eines Diskurses über die Zeichen zu machen, enthält sich dieses Versuchs.

In seinen Städtebildern und Beiträgen zur Literatur variiert Benjamin ein ähnliches Verfahren, das das eine zu tun aufgibt, um dem Erfassen des anderen näherzukommen. Man müsse „lesen“, um zu „erkennen“ (1991a, 498: über André Gide); „bewohnt haben“, um zu „wissen“ (1991a, 568: über Paris); „gesehen haben“, um „den Schlüssel zu haben“ (1991a, 583: über das Quartier de l’Odéon); „angesehen haben“, um zu „verstehen“ (1991c, 209: über Neapel); „durchfahren“, um „aufzufangen“ (1991a, 340: über Moskau). Dem Erkennen, Wissen, Entschlüsseln, Verstehen,

11 Z. B. aus Wilhelm Heinrich Riehls *Wanderbuch* (1892). Vgl. dazu Wiese 2006.

12 Im Kapitel „Caputh“ wird, mit Hans Blumenberg (1986 [1981], 17) gesprochen, die „alte Feindschaft“ „zwischen den Büchern und der Wirklichkeit“ unmittelbar zum Thema: Gerade wollte der Wanderer zum Reiseführer in Buchform (Ernst Fidicins *Territorien der Mark Brandenburg*) greifen, als das Erscheinen des noch vom Vortag bekannten Reiseführers in persona der „Verlegenheit ein Ende machte und [ihn, d. i. den Wanderer] aus der toten Aufzeichnung in das frisch pulsierende Leben stellte“ (GBA–Wanderungen, Bd. 3, 403). Das birgt natürlich die Pointe, dass dieser ins Leben stellende Perspektivwechsel in einer „toten Aufzeichnung“ zu lesen gegeben wird.

Rezipieren und Urteilen gehen Kulturpraktiken voraus, die einen epistemischen Horizont erst aufschließen. Benjamin wandelt das Prinzip indirekter Erkenntnis in entscheidender Weise ab, indem das konstruktive Element zugunsten des Habituell-Prozessualen zurücktritt. Der Anfang des Rundfunkvortrags ist bereits ganz ähnlich gearbeitet: Man müsse die Mark „kennen", „um sie lieb zu haben" (Benjamin 2017a [1929], 194) – und Fontane habe sie, wie vor ihm schon einige Maler, besonders gut gekannt. Die Frage ist, welche Schlussfolgerungen sich aus einer solchen Choraphilie ergeben.

Es gehört zu Benjamins Wertschätzung der Partizipation, dass seine Hörer:innen, die „verehrten Unsichtbaren" (2017a [1929], 623), mit der Aufgabe, die Gemachtheit der Beschreibung zu beurteilen, allein bleiben. Er liest Passagen vor, ohne sie näher zu erläutern. Zugleich wird das Problemfeld genau abgesteckt, werden die „verehrten Unsichtbaren" mit einem rudimentären Handwerkszeug ausgestattet, etwa durch einen Perspektivwechsel von der Rezeption zur Produktion. Benjamin behauptet also, dass man keine Sache schildern könne, die man nur sehe und von der man nichts wisse (2017a [1929], 195). Um zu schildern, muss man wissen; um zu wissen z. B. einen Ort bewohnt oder ihn, wie es auch schon Fontane nahegelegt hat, durchfahren haben. Im ebenfalls für die Funk-Stunde ausgearbeiteten Radiostück zum „großen Schwindler" Alessandro Cagliostro wird die Richtung beinahe verkehrt: Man müsse sich „schildern lassen", um „zu verstehen" (1991c, 191). In der Art ihrer Kenntnis, die dennoch nicht Kenntnis derselben Dinge ist, treffen sich Produktion und Rezeption.

Benjamin zufolge hängt Fontanes Beschreibungstechnik[13] mit einem spezifischen Wissen zusammen. Fontane wisse, wie sich etwas verändere, wie gelebt werde. Gemeint ist ein passives Erfahrungswissen um etwas, kein Faktenwissen über etwas. Ungeklärt bleibt jedoch, in welchem Verhältnis die Beschreibung zur Schilderung steht. Das zur Erläuterung der Nutzbarkeit passiven Erfahrungswissens herangezogene Beispiel – der Maler, der weiß, „wie das Licht durch die verschiedenen Arten von Blättern hindurchfällt" (Benjamin 2017a [1929], 195) – lässt sich auf die in der „Jugendstunde" erwähnten Mark-Maler (Caspar David Friedrich und Carl Blechen) beziehen, aber auch auf die ältere Bedeutung des Verbs ‚schildern' (abgeleitet aus dem Niederländischen: ‚schilder' – Maler): „die ausarbeitung der bildlichen darstellung durch licht, schatten, farbengebung".[14] Die Kenntnis der Weisen, in denen Licht durch Blätter fällt, ist deswegen für das Verfertigen eines Bildwerks relevant, weil auch die

---

13 ‚Technik' ist ein Begriff, den Benjamin hier nicht, Fontane aber durchaus verwendet hat: „die Gesamtheit der formalen Mittel, deren richtige Anwendung den Kunstaspekt der Dichtung ausmacht", bezeichnend (Aust 2000, 434).

14 Diese Definition gibt Johann Christoph Adelung; im *Deutschen Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, das sie anführt, wird jedoch bestritten, dass sich der Sprachgebrauch damit gedeckt habe, stattdessen wird vorgebracht: „im portrait darstellen", die „malerische[ ] nachbildung im gegensatz zur plastischen", „dem zeichnen, die farbige füllung und belebung dem umrisz gegenübergestellt" (Grimm und Grimm 1899, 129–130).

künstlerische Ausarbeitung auf „licht, schatten, farbengebung“ zurückgreifen muss. Im Übergang von der Kenntnis zur Umsetzung bleibt das Darstellen modusgebunden. Es handelt sich um eine Technik, die, was die Wirklichkeitsbezüge betrifft, höchstens indirekt mimetisch funktioniert. Entscheidend ist der Unterschied zwischen dem Licht, das fällt, und dem Wissen darum, wie es fällt.

Benjamins Anspielung auf den und auf die Maler ist kein Zufall. Carmen Aus der Au hat darauf hingewiesen, dass in den *Wanderungen* immer wieder Werke der bildenden Kunst „das Erzählen in Gang“ setzen. Sie erläutert, dass und wie „kunsthistorische Verfahren“ und Beschreibungstechniken genutzt werden (Aus der Au 2019, 92), so in „Ein Stündchen vor dem Potsdamer Tor“ (1859), dem ersten publizierten Aufsatz des Projekts:

> Fontane beschreibt die Szenerie wie ein impressionistisches Gemälde und fokussiert auf das Materielle, das Textile, das sich durcheinander bewegt und verschwommene Linien erzeugt. Der Aufruf „Bataillon Torgau, antreten“ tritt „wie ein Lichtstrahl“ in die Masse und löst das Bild auf. Der Klang der Stimme greift demnach in die Bildkomposition ein und setzt dem Wirrwarr ein Ende. Fontane zeigt sich begeistert von diesem impressionistisch anmutenden Zusammenspiel von Farbe und Linie, das wie ein Kaleidoskop stetig Linie und Farbe wechselt. (Aus der Au 2019, 96–97)

Der Bahnhof erscheint als Ort der Bewegungen, von Menschen wie Maschinen gleichermaßen, wobei zum Zwecke des Beschreibens mediale Elemente wie Licht, Klang und Materialität besondere Berücksichtigung finden. Realität werde bei Fontane insgesamt „als mediales Konstrukt“ (Aus der Au 2019, 100) aufgefasst. Hier funktioniert die Beschreibung wie eine Ekphrasis zu einem unbestimmten Bild vom neuen Typus; gleichzeitig gilt sie einer als singulär ausgezeichneten Szene an der Schwelle zum Eintritt Preußens in den Sardinischen Krieg 1859. Beschrieben wird das Gewirr aus Gegenständen, Körpern und Charakteren, ehe sich der mit Soldaten besetzte Extrazug mit einem lauten Pfeifen in Bewegung setzt. Das Verfahren (die unbestimmte Ekphrasis) geht am Gegenstand (an der bestimmten Szene) vorbei, und trifft ihn gerade in diesem Verfehlen doch, weil sie ihn durch eine neue Wahrnehmungsordnung hindurch, das singuläre Geschehen aus dem Blickwinkel eines durch Technik und Politik veränderten Alltags, betrachtet. „Fontanes Wahrnehmung“, die sich „als Reaktion auf moderne Sehgewohnheiten und zeitgenössische Tendenzen in der Malerei“ lesen lässt (Aus der Au 2019, 96), erfasst qua Verfahren, das zu sehen gibt, mehr als nur eine Szenerie, die zu sehen ist. Gerade indem das Beschreiben ekphrastisch organisiert ist und dabei sprachlich auf Licht und Farbe zurückgreift, geht es in das über, was Benjamin als ‚Schildern‘ hervorhebt. Es stellt vor Augen. In den Bedeutungsumfang von ‚schildern‘ fällt nicht nur „mit Worten darstellen, beschreiben“, sondern, seit dem 18. Jahrhundert, auch „mit Worten malen“ (Pfeifer 2005, 1199–1200). Zur Schilderung eines transitorischen Ortes bedarf es, Benjamins Prämisse gemäß, eines spezifischen Wissens. Hier ist es ein Wissen um die Erfassbarkeit solcher Orte mit neuen Darstellungsmitteln.

Von Benjamin nicht diskutiert, aber mit einiger Sicherheit vorgelesen worden ist Fontanes Verwendung des aus dem Verb gebildeten Substantivs im Vorwort zur ersten Auflage:[15]

> Jeder Fußbreit Erde belebte sich und gab Gestalten heraus, und wenn meine Schilderungen unbefriedigt lassen, so werd ich der Entschuldigung entbehren müssen, daß es eine Armut war, die ich aufzuputzen oder zu vergolden hatte. Umgekehrt, ein Reichtum ist mir entgegengetreten [...]. (GBA–Wanderungen, Bd. 1, 3)

Der Reichtum des Schilderungswürdigen kontrastiert mit der Schilderung von Armut, die im ebenfalls vorgestellten Kapitel „Caputh" zentraler Umschlagpunkt der hinführenden historischen Erzählung ist: „So stand es schlimm um die Caputher; Ackerbau und Fischerei waren ihnen gleichmäßig verschlossen." (GBA–Wanderungen, Bd. 3, 404) Fontanes Schilderung ist hier anscheinend so gemacht, dass sie „aus dem reichen Felde" (GBA–Wanderungen, Bd. 1, 3) möglicher Gegenstände gerade denjenigen herausgreift, der der Lebensführung eine faktische Einschränkung bedeutet hat. Aus erzähltechnischer Sicht ist die als überwunden vorgestellte Armut der Bewohner Capuths, dem „Chicago des Schwielow-Sees" (GBA–Wanderungen, Bd. 3, 404), ein Reichtum. Wenn Benjamin, unmittelbar bevor er diese Passage einschaltet, sagt, Fontane habe „von den einfachsten Leuten" gewusst, „[w]ie sie leben, wovon, was sie für Sorgen haben, und was ihre Pläne sind" (Benjamin 2017a [1929], 195), dann verbirgt sich dahinter nicht nur das Problem, wie sich das Schildern, das die Sorgen kennen muss, zum Geschilderten, das diese Sorgen darstellt, verhält, sondern auch, wie sich, materialistischer, die Möglichkeitsbedingungen des Darstellens zu den Möglichkeiten verhalten, überhaupt einen Lebensunterhalt zu bestreiten. Das Kapitel ist so organisiert, dass es die Geschichte dieser, der zweiten, Möglichkeitsbedingung nachvollzieht: Capuths Aufstieg zur „Handelsempore" und zum „*Stations*punkt" des „ganze[n] Havelverkehr[s]" (GBA–Wanderungen, Bd. 3, 404) auf der einen, die Spezialisierung auf das Gärtnereiwesen auf der anderen Seite. Möglich wird das Schildern, weil es schildern kann, wie etwas möglich geworden ist.

Diese Fährte lässt sich weiter verfolgen: „Die Nachbarschaft Potsdams, vor allem das rapide Wachstum Berlins waren dieser Umwandlung, die aus dem Caputher Tagelöhner einen Schiffer oder Schiffsbauer machte, günstig" (GBA–Wanderungen, Bd. 3, 404). Ziegellieferungen in die Großstadt im Aufbau wurden auf dem Wasserweg abgewickelt und stützten „die große Seite des Caputher Lebens" (GBA–Wanderungen,

---

15 Der aktuelle Kommentar (Benjamin 2017b, 158–169) grenzt den Auszug nicht näher ein, gibt lediglich an, dass vermutlich auch aus dem Vorwort zur zweiten Auflage vorgelesen worden sei. Die *Gesammelten Schriften* kürzen den letzten Absatz des ersten Vorwortes, lassen es, durchaus plausibel, genau mit dem Bild enden: „‚wie ein Spaziergänger, der einzelne Ähren aus dem reichen Felde zieht.'" (Benjamin 1991c, 139)

Bd. 3, 405). Die Infrastruktur hinter dem Wachstum Berlins[16] steht hier auch insofern in einer Beziehung zu Fontanes Schreiben, als es sich um den gleichen urbanen Raum handelt, aus dem heraus die *Wanderungen* erst zur Entstehung gebracht werden und den auch Fontanes Leser:innen (und später Benjamins Hörer:innen) bewohnen. Sie werden gewissermaßen mit der Vorgeschichte ihrer vier Wände, vor denen Bücherregale (oder Empfangsgeräte) stehen mögen, konfrontiert.

4 Modulation der Außenwelt im Gespräch

Insofern scheint es auch kein Zufall zu sein, dass Benjamin weitere Stellen ausgewählt hat, die von einer Gemachtheit und Veränderung auch der erwanderten Landschaft handeln, so von der Trockenlegung eines Luchs. In einer der mutmaßlich vorgelesenen Passagen handelt es sich um einen längeren Dialog, der sich im Band *Die Grafschaft Ruppin* findet. Friedrich II. erscheint zur Inspektion und lässt sich vom Fehrbelliner Oberamtmann Fromme ausführlich über Gegend und Verhältnisse informieren. Der anscheinend authentische Bericht Frommes wird von Fontane über den doppelten Umweg einer weiteren Bearbeitung und deren spätere Wiedergabe zitiert.[17] An einem Punkt in diesem Gespräch holt der König eine Meinung zur möglichen weiteren Umgestaltung der Landschaft ein:

> KÖNIG: „Sind sonst hier noch Verbesserungen zu machen?"
> FROMME: „O ja, Ihro Majestät. Hier liegt die Kremmen-See. Wenn selbige abgegraben würde, so bekämen Ihro Majestät an achtzehnhundert Morgen Wiesenwachs, wo Kolonisten könnten angesetzt werden, und würde dadurch die ganze Gegend hier schiffbar, welches dem Städtchen Fehrbellin und der Stadt Ruppin ungemein aufhelfen würde; auch könnte vieles aus Mecklenburg zu Wasser nach Berlin kommen."
> KÖNIG: „Das glaub ich! Euch wird aber wohl bei der Sache sehr geholfen, viele dabei ruiniert, wenigstens die Gutsherren des Terrains; nicht wahr?"
> FROMME: „Ihro Majestät halten zu Gnaden: das Terrain gehört zum königlichen Forst, und stehen nur Birken darauf."

16 Zum Verhältnis der *Wanderungen* zu dieser Entwicklung vgl. Darby 2013, 153–155; zum Stellenwert Berlins: „Die moderne Entwicklung Berlins zur Groß- und Weltstadt und dessen schnell wachsender Einfluss auf die Provinz zählen selbstverständlich zu den wichtigsten Vorgängen, die zur Unhaltbarkeit der in den *Wanderungen* projizierten ‚Vision einer verlorenen Ganzheit und Totalität' [Walter Erhart] beitrugen." (Darby 2013, 151).

17 Der Dialog ist wiedergegeben in: Gleim 1784, 15–16. Der Dichter Johann Wilhelm Ludwig Gleim war ein Verwandter des erwähnten Amtmanns und gibt in seinem Vorbericht die erzähltechnischen Schichten dieses Berichts wieder: „Schreibt mir's, Vetter! wie ihrs da der Wahrheit nach erzählt, doch auf, ich bitt' euch, Vetter! Der Vetter that's!" (Gleim 1784, 4) Fontane hat diese Belegstelle, einen Zufallsfund, wahrscheinlich aus einem Wiederabdruck in einer Zeitschrift übernommen (vgl. den Kommentar zu dieser Stelle in GBA–Wanderungen, Bd. 1, 719). Die kleineren Veränderungen gegenüber dem Original (z. B. „Fromme" statt „Der Beamte") lassen sich womöglich dadurch erklären.

> KÖNIG: „Oh, wenn weiter nichts ist wie Birkenholz, so kann's geschehen! [...]" (GBA–Wanderungen, Bd. 1, 403–404)

In erster Zitation (bei Fontane) trägt das Gespräch die im nachträglichen Bericht transformierte Geschichte der Kolonisierung eines Landstrichs nach; in zweiter Zitation (bei Benjamin) wird es zur Rezeptionssituation des Radiopublikums geöffnet: „Wer diese Unterhaltung gehört hat, der hat eigentlich auch ein Bild von der Landschaft, die da frisch wie ein glänzend neu gewaschenes Tischtuch sich ausbreitet." (Benjamin 2017a [1929], 197) Unklar ist, worauf das „da" zu beziehen ist: auf die Imagination einer trocken gelegten „Kremmen-See", auf den während des Gesprächs durchquerten und frisch umgestalteten Raum, auf das in den *Wanderungen* Beschriebene oder auf die Mark Brandenburg selbst. Das „Bild" der Landschaft – die Wortwahl nimmt den Verweis auf die bildende Kunst ebenso wieder auf wie das Prinzip indirekter Erkenntnis – entsteht jedenfalls im Gespräch:[18] Man muss hören, um es, das Bild, zu sehen.[19] Hier erreicht die Frage nach dem ‚Wie' des Schilderns einen Grenzwert, denn Fontane schildert ja gar nicht selbst. Ebenso wenig sagt Benjamin etwas über dieses Schildern aus zweiter Hand. Der Berührungspunkt zwischen Fontanes und Benjamins Text liegt in einer Zitatmontage.

Akustisches und visuelles Register werden noch auf andere Weise miteinander verbunden. Mehr als ein halbes Jahrhundert nach dem ersten Erscheinen der *Wanderungen* setzt Benjamin, um sie vorzustellen, bei einem ‚Jetzt' an, das in mehrfacher Hinsicht relevant ist. Es meint zunächst die Gegenwart seiner Zeit, deren Zeitrechnung am Aufkommen der „Wandervogelbewegung" – sie sei „jetzt ungefähr 25 Jahre alt" (Benjamin 2017a [1929], 194) – bemessen wird. Benjamin war vor dem Ersten Weltkrieg selbst Teil der „Jugendkulturbewegung" gewesen, welche Schnittmengen mit der frühen Wandervogelbewegung aufgewiesen hatte (vgl. Steizinger 2016; McCole 1993). In diese wiederum hatten sich seit den 1910er Jahren zunehmend nationalistische und antisemitische Töne gemischt. Viele Mitglieder waren als „Feldwandervögel" in den Ersten Weltkrieg gezogen. Dem Kulturleben und den Technisierungsprozessen in der Weimarer Republik stand die Bewegung später kritisch gegenüber (vgl. Niemeyer 2013). Wenn Benjamin 1929 an dem in Relation zu dieser Entwicklung bestimmten ‚Heute' die technischen Infrastrukturen heraushebt, bringt er seinen Ansatz in Opposition zur Ideologie des reinen Naturerlebnisses. Hieraus leitet sich der Übergang zu den *Wanderungen* ab. In diesen Büchern gebe es nur wenige „lyrische Naturbeschreibungen, keine Mondlichtschwärmerei, keine schönen Reden über [...] Waldeinsamkeit und solche Sachen" (Benjamin 2017a [1929], 195). Während der

---

18 Vgl. zum Stellenwert des Gesprächs bei Fontanes grundlegend Neumann 2011.

19 In den späten 1920er Jahren wird intensiv über die Übergänge zwischen Hör- und Sehsinn diskutiert, prominent zusammengefasst in dem von Paul Westheim in der Zeitschrift *Die Sendung* auf den Punkt gebrachten Paradigma „Mit den Ohren sehen" (1928). Vgl. dazu das gleichnamige Kapitel bei Zeising 2018, 130–135.

Gegensatz zu Beginn des Vortrags über die Dimension des Wissens aufgebaut wird – „Dafür steht einfach das da, was Fontane gewusst hat“ (Benjamin 2017a [1929], 195) –, kommt hier eine mediale Komponente zum Tragen.[20] Dazu zählt der „Bildfunk“ (Benjamin 2017a [1929], 196) – ein Wort, das hier, in Konkurrenz zur 1928 in Königs Wusterhausen erprobten Übertragung unbewegter Bilder,[21] auch meint: die akustische Bild-Verfertigung, wie im vorgelesenen Fromme-Dialog angedeutet –, aber auch das „Verkehrswesen“ (Benjamin 2017a [1929], 196), insbesondere die Eisenbahn, deren Reichweite nicht lange vor der der Funk-Stunde und noch parallel zum Entstehen der *Wanderungen* beträchtlich ausgedehnt worden war.[22]

Mit Blick auf den komplexen Zusammenhang von Naturerlebnis, Medialität und Infrastruktur um 1930 lässt sich Schiller-Lergs (1984) Beobachtung zu Montage und Zitation dahingehend ergänzen, dass Benjamin von Fontane nicht nur eine Arbeits- oder eine Vermittlungsweise, sondern auch ein Dispositiv zitiert:[23] die Darstellung einer Sache ausgehend vom, nicht unbedingt in Kontrast zum Prozess der Technisierung, der die Verkehrs- und Kommunikationsmedien gleichermaßen betrifft.[24] Wenn sich das Darzustellende erst in Relation zu diesem Prozess ergibt, würde eine gegen diesen Prozess gerichtete Instrumentalisierung des Dargestellten, etwa zugunsten einer versuchten Restitution eines vorausgängigen, nun aber verlorenen Zustands, dem Versuch gleichkommen, auch das eigene Darstellen zu widerrufen. Diese These bedarf einer näheren Erläuterung. Sie weicht von der Einschätzung Walter Erharts (2000) ab, dass Fontane angesichts des gesellschaftlichen und technischen Wandels eine „gänzlich verlorene Totalität eines einst geschlossenen Lebenszusammenhanges wieder auferstehen“ lassen wolle. Für David Darby (2013, 149) bilden die vormodernen Gegenden der Mark eine „für sich vernetzte[ ] Welt“, die durch Eisenbahnen, Fahrstraßen und Dampfer „kompromittiert“ werde. Die *Wanderungen* stellten solche Störungen aus und destabilisierten so die vermeintlich unberührte Geschichtslandschaft. Einwenden ließe sich, dass auch die Geschichtslandschaft erst aufgrund

20 Zur Infrastruktur als Medium vgl. Schabacher 2013.

21 „Als Vorläufer des Fernsehens kann in gewissem Sinne der Bildfunk angesehen werden. Dieser soll, wie sein Name sagt, Bilder übertragen, d. h. keine bewegten Szenen, sondern leblose Darstellungen, deren Original gemalt, gezeichnet oder photographiert sein mag. Ein solches Bildfunkverfahren ist bekanntlich am 20. November 1928 am Deutschlandsender Königs Wusterhausen in Probebetrieb genommen und am 1. Mai 1929 in das Programm der Berliner Sendergruppe eingereiht worden.“ (Reisser 1930, 299) Offenbar mangels Interesse wurde dieses Angebot im Winter 1929, eine Woche nach Benjamins Radiovortrag zu Fontane, wieder eingestellt (vgl. Giesecke 2020 [1932], 2).

22 Zur „poetische[n] Integration der modernen Technologie“ vgl. Darby 2013, 160.

23 Es bedürfte einer gesonderten Analyse, um zu zeigen, dass dieses Dispositiv einer Instrumentalisierung, wie sie wenig später die Funk-Stunde, 1934 umbenannt in „Reichssender Berlin“, erfahren sollte, gerade unzugänglich bleibt. Zur Geschichte dieses ersten deutschen Hörfunksenders in diesem Zusammenhang vgl. Leonhard 1997.

24 Zur Inblicknahme der Landschaft „unter den Bedingungen moderner Wahrnehmung“ vgl. Fischer 2009.

solcher Destabilisierungen zum Thema wird und letztlich nur in Relation zur bereits eingetretenen Störung als unberührte existiert. Fontane erwähnt zwar einerseits, dass Eisenbahnen zur Erkundung der Mark kaum nutzbar seien, stellt aber andererseits immer wieder die Vorzüge dieses Verkehrsmittels heraus.[25] Dies geschieht auch unter dem Eindruck des Ausbaus des Schienennetzes.[26] Kerstin Stüssel (2013, 238) hat auf die erzähltechnische Funktion der mit dem zunehmenden Weltverkehr einhergehenden „‚Entlegenheit'" in den *Wanderungen* hingewiesen. Diese Beobachtung lässt sich mit dem Rundfunkvortrag verbinden, der eine ähnliche Konstellation beschreibt. Für Benjamin ist Infrastruktur weder das Andere der Natur noch bloßes Mittel; sie bringt, etwa der Publikationsapparat selbst, verborgene Stellen hervor, „die man kennen muß" (Benjamin 1991a, 85). So sei an der Mark dasjenige interessant, das vom Verkehrsnetz nicht erfasst werde: „Gegenden also ohne Eisenbahn, ohne Hotel[s]. Ihr wisst, wieviel solcher versteckten Orte es auch heute noch in der Mark gibt, trotzdem die Kleinbahnen immer enger das Land durchziehen." (Benjamin 2017a [1929], 194) Es kommt darauf an, dass diese entlegenen Orte erst in Relation zur infrastrukturellen Erschließung thematisch werden, so wie die Aura erst mit der technischen Reproduzierbarkeit.

In Benjamins Radiovortrag liegt die Pointe darin, dass die jenseits der großen Infrastrukturlinien auffindbaren Stellen, im Buch wie in der Mark, als verlesene präsentiert werden. Es gilt, heißt es mehrdeutig zunächst mit Bezug auf die Bewegung der Berliner Jugend, „die Stellen zu finden" (Benjamin 2017a [1929], 194). Das ‚Jetzt' betrifft also auch die Zeit des Vortragens: „das hört ihr jetzt [...] selber"; die „Beschreibung, [...] die ich jetzt vorlese" (Benjamin 2017a [1929], 195). Indem Benjamin mit der Medialität seiner Präsentation eine Nähe zu Fontanes Beschreibungstechnik sucht, lässt sie deren Konturen schärfer hervortreten: Wer Benjamins Vortrag gehört hat, hat auch eigentlich ein Bild von Fontanes Schilderungen.

---

25 Im Vorwort zur zweiten Auflage wird gesagt, dass die Eisenbahn nur „in den wenigsten Fällen nutzbar" und daher auf teures Fuhrwerk auszuweichen sei (GBA–Wanderungen, Bd. 1, 6), was aber doch heißt, dass Erstere das präferierte Verkehrsmittel ist. Vgl. zu Fontanes Fortbewegungen durch die Mark und zur Entwicklung des Streckennetzes zusammenfassend Wiese 2006, 120–126.

26 „Abzweigend von einer zwischen Nauen und Friesack gelegenen Mittelstation der Hamburger Linie (Paulinenaue), dringt jetzt, über Linum-Fehrbellin und ihnen verwandte *Lagunendistrikte* hinaus, eine kleine, nur mit drei Lokomotiven befahrene strada ferrata bis ins Herz der Grafschaft vor, ein eingleisiger, fast wie mit dem Lineal gezogener Schienenweg, der, als Schößling oder Sprößling obenerwähnter Station *Paulinenaue*, den eigentümlichen und in der Folgerichtigkeit seiner Etymologie vielleicht anfechtbaren Namen der *‚stillen Pauline'* führt.
Aber was bedeutet ein Name, wenn *das*, was den Namen trägt, allstündlich und überallhin seine Wunder wirkt?! An dem am See gelegenen Ausmündungspunkte der Bahn ist inzwischen eine Ruppiner Bahnhofs- und Villenvorstadt entstanden [...]." (GBA–Wanderungen, Bd. 1, 602)

5 Rückruf in die Wirklichkeit

Entsprechend achtet Benjamin darauf, wie Fontane seine Quellen einführt, so durch Angabe des Fundorts eines Briefes in „einem alten Buch“,[27] in dem die morbiden Praktiken einer mutmaßlich alchimistischen Potsdamer Ordensgesellschaft dargestellt werden. Benjamins Auswahl rührt von der Aufmerksamkeit für Schwindler und Schmuggler her, die – neben Reiseberichten, Städtebildern und Märchen – einen Schwerpunkt seiner Radioarbeiten bildet (vgl. Schiller-Lerg 1984, 157–166). Dort wo, mit Fontane, diese Materialität in den Vordergrund tritt, setzt das ‚Jetzt‘ eine Zäsur.[28] Es sind die Ränder der Zitation, selbst eine gespenstische Praxis, die diesem, wie Jaeho Kang (2014, 80) analysiert hat, „effect of interruption to the audience“ dienen und die im Rundfunkvortrag mehrfach markiert werden: „Jetzt wollen wir aber aus diesem unheimlichen Nachtfest uns wieder schleunigst zum hellen Tag wenden.“ (Benjamin 2017a [1929], 196) Der Übergang ist weder räumlicher (als gleichnishafter Höhlenausgang) noch zeitlicher Art (als Raffung der Dämmerung). Das ‚Jetzt‘ setzt Text und Text, und dadurch Nacht und Tag, im Medium des Radiovortrags neu zueinander in Beziehung. Der Lichtwechsel ist medialer Art. Die damit verbundene Rückwendung – zu erinnern ist an den Zusammenhang von Lichtsetzung und Schilderung – richtet sich im Radiovortrag auf die historisch belegte Inspektion des Dossebruchs; sie greift dabei wiederum ein Verfahren Fontanes auf, nämlich die akribische Ausgestaltung der Überleitungen.

Im fünften Band, *Fünf Schlösser*, findet sich das von Benjamin nicht angeführte Kapitel „Wie Prinz Friedrich Karl in Dreilinden Gastlichkeit übte“ (GBA–Wanderungen, Bd. 5, 357–366). Nach der Schwellensituation der Begrüßung beschreibt Fontane den Wechsel der Gesprächsthemen beim Abendessen, der mit dem Anstimmen des rustikalen Dreilindener Gründungsliedes ein Ende findet.

> Aufbruch und Abschied folgten, und ehe noch die Festeslichter in Dreilinden erloschen waren, blitzten auch schon wieder die Signal- und Bahnlichter auf, die, die streng und eisern gezogene Linie der Realität uns zeigend, uns zugleich zurückbegleiteten aus dem Märchen in die Wirklichkeit. (GBA–Wanderungen, Bd. 5, 366)

Die „streng und eisern gezogene Linie der Realität“, ist, wie die über Linum-Fehrbellin führende „strada ferrata“ (GBA–Wanderungen, Bd. 1, 602; vgl. Anm. 25), eine künstliche und historisch wandelbare. Hier wird sie über das bloße Aufblitzen der Lichter zur Darstellung gebracht, also, wie schon der Betrieb am Potsdamer Tor, über

27 Bei Fontane: in einer Broschüre von 1787 (vgl. GBA–Wanderungen, Bd. 3, 311).

28 Bekanntlich beschreibt das ‚Jetzt‘ in Benjamins späterem *Passagen-Werk* den kritischen erkenntnistheoretischen Moment schlechthin: „Jede Gegenwart ist durch diejenigen Bilder bestimmt, die mit ihr synchronistisch sind: jedes Jetzt ist das Jetzt einer bestimmten Erkennbarkeit. In ihm ist die Wahrheit mit Zeit bis zum Zerspringen geladen. […] Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt.“ (Benjamin 1991b, 578)

die aisthetische Qualität der Infrastruktur. Die aufblitzenden Lichter begleiten auch den Rückweg „in die Wirklichkeit", so wie die Metaphorik der Schienen den Begriff der Realität flankiert. Und wie der Poetensteig im *Stechlin* löst auch hier die Linie das durch sie versprochene Telos nicht ein. Die Wirklichkeit bleibt im Übergang, nicht nur aufgrund der angedeuteten Rückreise, sondern auch, weil sogleich in das sechste Kapitel „Dreilinden im Schnee" gewechselt wird.[29] Die Unterbrechung ist als Schwellenzone inszeniert, zugleich als Eintritt in die Binnenlogik des Verkehrssystems, und daher im doppelten Sinn medial zu verstehen.

Benjamins auch an anderen Literaturanalysen erprobte ‚Schwellenkunde' (vgl. Menninghaus 1986) variiert die bei Fontane vorgezeichneten Linien wiederum als Rezeptionstechnik. So stellt der Rundfunkvortrag „etwas ausserordentlich weitliniges" an der geschilderten Landschaft heraus, das „[s]tarke Formen" nicht zulasse (Benjamin 2017a [1929], 197). Es erlaube, zum Beispiel an den „Kalkbergen bei Rüdersdorf", vielmehr das Hineinträumen in „die Wüste", gebe aber auch einen Leitfaden zurück: „bis einen dann die märkischen Dorfnamen in die Wirklichkeit wieder zurückrufen." (Benjamin 2017a [1929], 197)

Die erste und etwas versteckte Stelle, auf die hier womöglich *pars pro toto* für Fontanes Technik Bezug genommen wird, gibt in einer Anmerkung die Beschreibung eines gar nicht wüstenhaften Gewässerlaufes, an dem sich „eine Reihe der anmutigsten Landschaftsbilder" zeigt (GBA–Wanderungen, Bd. 4, 244, Anm.). Die von Benjamin nicht mitzitierte Formulierung enthält den entscheidenden Hinweis:

> Selbst die Namen werden poetisch: Alt Buchhorst und Liebenberg, Klein Wall und Gottesbrück und der Werl- und Möllen-See dazwischen. Unmittelbar dahinter aber beginnt wieder die Prosa, und schon die nächste große Wasserfläche heißt „der Dämeritz". (GBA–Wanderungen, Bd. 4, 244, Anm.)

Der Übergang der Namen in Poesie leitet das Hineinträumen in die Landschaft an, so dass sich der Fluss zu einem Teich ausweiten kann, „auf dem im Schimmer der untergehenden Sonne die stillen Nymphäen schwimmen" (GBA–Wanderungen, Bd. 4, 244, Anm.). Die Namen ‚schaffen' (*poiein*), vermittelt über ihre zusätzlich mitgeführten Signifikate, Berg, Wall, Horst und Brück. In die Wirklichkeit zurück („dahinter aber") rufen Namen im Übergang zu einer Prosa, die die insinuierten Hebungen oder Merkmale im Gelände zugunsten des bloßen Namens und der Flächen, an die er gebunden ist, tilgt: statt einer toponymischen Entsprechung von signifizierendem Wort und hervorgehobener Sache also nur Wasserflächen und Lautbilder.

Benjamin bezieht die von Fontane nahegelegte Kopplung von hebungsloser Landschaft und bedeutungslosem Lautbild auf eine zweite, prominentere Stelle, nämlich

29 An der Wendung „aus dem Märchen in die Wirklichkeit" bricht das Kapitel ab. Das darauffolgende beginnt mit einer erneuten Übergangsszene: „Um die Weihnachtszeit übersiedelte der Prinz nach Berlin [...]" (GBA–Wanderungen, Bd. 5, 367). Fontane hat auf die für die Übergänge zwischen Absätzen bzw. Kapiteln aufgebrachte Akribie selbst hingewiesen; vgl. dazu Aust 2000, 436.

auf die vierte Strophe aus dem Gedicht „Havelland“, das dem dritten Band vorangestellt ist. Die an den Kalkbergen bei Rüdersdorf ermittelte Prosa kommt nun im Medium des Versmaßes zur Darstellung und schafft damit eine zweite Schwellenzone, sogar eine dritte, wenn man die Rezeptionssituation des mit diesem Zitat schließenden Radiovortrags mitberücksichtigt.

> Und an dieses Teppichs blühendem Saum
> All die lachenden Dörfer, ich zähle sie kaum:
> Linow, Lindow,
> Rhinow, Glindow,
> Beetz und Gatow,
> Dreetz und Flatow,
> Bamme, Damme, Kriele, Krielow,
> Petzow, Retzow, Ferch am Schwielow,
> Zachow, Wachow und Groß Behnitz,
> Marquardt-Uetz an Wublitz-Schlänitz,
> Senzke, Lentzke und Marzahne,
> Lietzow, Tietzow und Reckahne,
> Und zum Schluß in dem leuchtenden Kranz:
> Ketzin, Ketzür und Vehlefanz. (GBA–Wanderungen, Bd. 3, 8)

Der Übergang der Namen erst in Poesie und von dort zurück in ‚Prosa‘ wird nicht durch die Signifikate organisiert, sondern durch den bild-, aber nicht geschichtslosen Klang der Signifikanten. Der Übergang von Poesie zur flächigen ‚Prosa‘ ist hier nicht an das Abschreiten des Geländes oder die Auseinandersetzung mit dessen Kartierungen gebunden, sondern im Vorlesen gewissermaßen als Gattungsproblem neu eingeordnet. Mit Blick auf eine Theorie der Prosa, wie sie Benjamins Dissertation zur romantischen Kunstkritik skizziert hatte, ermöglicht diese spröde Flächigkeit wiederum eine ‚andere‘, nämlich prosaische Poesie: die der bloßen Namen, hier „in ein paar luftigen, hellen Versen aneinandergereiht“ (Benjamin 2017a [1929], 197). Gleichzeitig unterbricht die vorgelesene Strophe den Rundfunkvortrag und ruft auch so ‚in die Wirklichkeit zurück‘, was, im Radio, anschließend in den Programmwechsel führt.[30] Zurück ruft nicht die „streng und eisern gezogene Linie der Realität“, sondern es sind, das wird gesagt, die „Dorfnamen“ (Benjamin 2017a [1929], 197) und, darüber wird es gemacht, die Antennenanlagen des frühen Radios.

30 Mit Blick auf eine Szene im Kapitel „Die Ruppiner Schweiz“ hat Stefan Neuhaus (2003, 411) ein ähnliches Verfahren bei Fontane beschrieben und von der These zur Technisierungskritik abgegrenzt: Das die Mittagsruhe unterbrechende „Kreischen der Säge“ sei ein „Ironiesignal, das mit dem Erzähler auch den Leser aus seiner schläfrigen Stimmung holt“.

6 Schlussfolgerungen

Wie Fontanes Schilderungen gemacht sind, wird von Benjamin nicht expliziert, sondern exponiert: und zwar, indem sich sein Verfahren dem Fontanes im Wissen um dessen Gemachtheit annähert. Benjamin beweist zugleich, dass es einen Bereich des Literarischen gibt, der sich einer Explikation verweigert, der sich aber dennoch, und zwar durch die Machart der Analyse selbst, recht genau erfassen lässt. Mit und nach Benjamin erlauben Fontanes Topografien – hier exemplarisch: 1) das ans Schienennetz angeschlossene Dreilinden; 2) die Kette der märkischen Dörfer; 3) die Landschaft bei Rüdersdorf; 4) das Luch bei Fehrbellin; 5) die Wasserwege Capuths – eine topologische, d. h. Relationsgefüge erschließende Lesart. Das bedeutet, dass sich an diesen räumlichen Anordnungen mehrere Strukturmomente überlagern oder, mit Elisabeth Strowick (2003): ‚kreuzen' (vgl. Anm. 8). Zu 1) lassen sich nennen: Liminalität, Infrastruktur, Lichtmodulation und abrupter Wechsel (der Gesprächsthemen wie Kapitel); zu 2) und 3) Kontiguität, Name, Referentialität, Poesie/Prosa; zu 4) Gemachtheit, Gespräch und Zitation; zu 5) schließlich: Fülle/Mangel, Bedingtheit, Vernetzung und Wissen um das ‚Wie'. Der Schritt zu einer Poetotopologie kann gelingen, wenn diese um weitere Stellen ergänzbaren[31] Strukturen als literarische Probleme verstanden werden, ähnlich, aber nicht genau wie Rondell und Poetensteig als „Thema" und „Telos" eines Romans. Vielleicht liegt ein Mehrwert dieser Perspektive in der Möglichkeit, *sämtliche* räumlichen Anordnungen auch als poetologische Aushandlungen zu lesen. Der Verweis auf das „eigene[ ] Gemachtsein" (Neuhaus 2003, 412) ließe sich dann nicht nur in den Thematisierungen der Wirkungsmittel erkennen, sondern in jeder Biegung, in jedem Abweichen von der eigentlichen Route, kurz: an jeder Stelle dieser Textlandschaft vermuten: die *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* als Text nicht nur über die Mark und ihre Bewohner und beider Geschichte, sondern auch als großformatig angelegte und über einen Umweg, die Topografien, gesuchte Reflexion eben über diesen Text und dessen Verfahren selbst.

Literatur

Aus der Au, Carmen: Literatur und Kunst im Wettstreit um das Festhalten von Erinnerung. In: Christiane Barz (Hrsg.): Fontane in Brandenburg. Bilder und Geschichten. Begleitband zur Ausstellung fontane.200/Brandenburg. Berlin: Verlag für Berlin-Brandenburg 2019, S. 92–100.

Aust, Hugo: Kulturelle Traditionen und Poetik. In: F-Handbuch1, S. 306–465. (Aust 2000)

31 Einen interessanten Ausgangspunkt dafür bieten Hans Blumenbergs (2002) Fragmente zu Fontane. Vgl. dazu zuletzt ausführlich Mayfield 2020, 613–694 sowie Waszynski 2021, 222–246, dort mit Hinweisen zur Liminalität des Kirchhofs und der Wasseroberfläche.

Benjamin, Walter: ⟨Wanderungen durch die Mark⟩ [1929]. In: Ders.: Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe. Bd. 9.1. Hrsg. von Thomas Küpper und Anja Nowak. Rundfunkarbeiten. Berlin: Suhrkamp 2017, S. 194–197. (Benjamin 2017a)

Benjamin, Walter: Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 9.2. Hrsg. von Thomas Küpper und Anja Nowak. Rundfunkarbeiten. Kommentar. Berlin: Suhrkamp 2017. (Benjamin 2017b)

Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften, Bd. IV. Hrsg. von Tillman Rexroth. Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991. (Benjamin 1991a)

Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften, Bd. V. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Das Passagen-Werk. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991. (Benjamin 1991b)

Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften, Bd. VII. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Nachträge. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991. (Benjamin 1991c)

Benjamin, Walter: ⟨Fontanes „Wanderungen durch die Mark Brandenburg"⟩ [1929]. In: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. VII. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Nachträge. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 137–145. (Benjamin 1991d)

Bloch-Zavřel, Lotte: Rundfunk: Jugendstunde. In: Vossische Zeitung, 26. November 1929, zit. nach Walter Benjamin: Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe. Bd. 9.2. Hrsg. von Thomas Küpper und Anja Nowak. Rundfunkarbeiten. Kommentar. Berlin: Suhrkamp 2017, S. 757.

Blumenberg, Hans: Vor allem Fontane. Gerade noch Klassiker [1998]. Aus dem Nachlass hrsg. von Hans Blumenberg Erben. Frankfurt a.M., Leipzig: Insel 2002.

Blumenberg, Hans: Die Lesbarkeit der Welt [1981]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986.

Darby, David: Theodor Fontane und die Vernetzung der Welt. Die Mark Brandenburg zwischen Vormoderne und Moderne. In: Roland Berbig, Dirk Göttsche (Hrsg.): Metropole, Provinz und Welt. Raum und Mobilität in der Literatur des Realismus. Berlin, Boston: De Gruyter 2013, S. 145–162.

Erhart, Walter: *Die Wanderungen durch die Mark Brandenburg*. In: F-Handbuch1, S. 818–850. (Erhart 2000)

Fischer, Hubertus: Theodor Fontane – Blicke auf die Landschaft unter den Bedingungen moderner Wahrnehmung. In: Magdalena Kardach, Ewa Plomińska-Krawiec (Hrsg.): Literarische Erfahrungsräume. Zentrum und Peripherie in der deutschsprachigen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Frankfurt a.M. u. a.: Lang 2009, S. 137–149.

Fischer, Hubertus: Was nicht in den Wanderungen steht. Ein Versuch über Ödnis, Leere und blinde Flecken. In: Christiane Barz (Hrsg.): Fontane in Brandenburg. Bilder und Geschichten. Begleitband zur Ausstellung fontane.200/Brandenburg. Berlin: Verlag für Berlin-Brandenburg 2019, S. 146–152.

Giesecke, Hans: Die juristischen Probleme des Bildfunks [1932]. Berlin, Boston: De Gruyter 2020.

Gleim, Johann Wilhelm Ludwig: Reisegespräch des Königs im Jahr 1779. Zum Besten armer Soldatenkinder in Druck gegeben. Halberstadt: Groß 1784.

Gretz, Daniela (Hrsg.): Medialer Realismus. Freiburg i.Br., Berlin, Wien: Rombach 2011.

Grimm, Jacob/Grimm, Wilhelm: Deutsches Wörterbuch, Bd. 15: Schiefeln – Seele. Leipzig: Hirzel 1899, Digitalisat der Universität Trier: http://www.woerterbuchnetz.de/DWB (Stand: 18. Oktober 2020).

Günzel, Stephan: Raum – Topographie – Topologie. In: Ders. (Hrsg.): Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften. Bielefeld: transcript 2007, S. 13–29.

Hagen, Wolfgang: „Die Stimme als Gast". Benjamins Sendungen. In: Wladimir Velminski (Hrsg.): Sendungen. Mediale Konturen zwischen Botschaft und Fernsicht. Bielefeld: transcript 2009, S. 25–43.

Helmstetter, Rudolf: Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes. Fontane und die öffentlichkeitsgeschichtlichen Rahmenbedingungen des poetischen Realismus. München: Fink 1998.

Helmstetter, Rudolf: Medialer (und medealer) Realismus oder Die Schwierigkeiten des Zentaurs beim aufs Pferd steigen. In: Daniela Gretz (Hrsg.): Medialer Realismus. Freiburg i.Br., Berlin, Wien: Rombach 2011, S. 17–62.
Kang, Jaeho: Walter Benjamin and the Media: The Spectacle of Modernity. Cambridge: Polity 2014.
Ledanf, Susanne: Raumpraktiken in den Romanen Theodor Fontanes. Mit besonderem Blick auf Michael de Certeaus Raumtheorien. In: Tim Mehigan, Alan Corkhill (Hrsg.): Raumlektüren. Der Spatial Turn und die Literatur der Moderne. Bielefeld: transcript, S. 147–166.
Leonhard, Joachim-Felix: Programmgeschichte des Hörfunks in der Weimarer Republik. München: dtv 1997.
Lyon, John: Out of Place. German Realism, Displacement and Modernity. New York, London: Bloomsbury 2013.
McCole, John: Walter Benjamin and the Antinomies of Tradition. Ithaca: Cornell University Press 1993, S. 35–70.
Mayfield, DS: Rhetoric and Contingency. Aristotle, Machiavelli, Shakespeare, Blumenberg. Berlin, Boston: De Gruyter 2020.
Mehlman, Jeffrey: Walter Benjamin for Children. An Essay on His Radio Years. Chicago, London: University of Chicago Press 1993.
Menninghaus, Winfried: Schwellenkunde. Walter Benjamins Passage des Mythos. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986.
Neuhaus, Stefan: Archäologie der Poesie. Überlegungen zum Kompositionsprinzip von Fontanes *Wanderungen*. In: Hanna Delf von Wolzogen (Hrsg.): „Geschichte und Geschichten aus Mark Brandenburg“. Fontanes *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* im Kontext der europäischen Reiseliteratur. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, S. 397–415.
Neumann, Gerhard: Romankunst als Gespräch. Freiburg i.Br., Berlin, Wien: Rombach 2011.
Niemeyer, Christian: Die dunklen Seiten der Jugendbewegung: vom Wandervogel zur Hitlerjugend. Tübingen: Francke 2013.
Parr, Rolf: Die nahen und die fernen Räume. Überlagerungen von Raum und Zeit bei Theodor Fontane und Wilhelm Raabe. In: Roland Berbig, Dirk Göttsche (Hrsg.): Metropole, Provinz und Welt. Raum und Mobilität in der Literatur des Realismus. Berlin, Boston: De Gruyter 2013, S. 53–76.
Parr, Rolf: Kleine und große Weltentwürfe. Theodor Fontanes mentale Karten. In: Hanna Delf von Wolzogen, Richard Faber, Helmut Peitsch (Hrsg.): Theodor Fontane. Berlin, Brandenburg, Preußen, Deutschland, Europa und die Welt. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, S. 17–40.
Pfeifer, Wolfgang: Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, erarb. unter der Leitung von Wolfgang Pfeifer. München: dtv 2005.
Reisser, Walter: Bildfunk, Fernsehen und Tonfilm. In: Reichs-Rundfunkgesellschaft Berlin (Hrsg.): Rundfunkjahrbuch 1930. Berlin: Union Deutsche Verlagsgesellschaft 1930, S. 299–306.
Schabacher, Gabriele: Medium Infrastruktur. Trajektorien soziotechnischer Netzwerke in der ANT. In: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung 4 (2013), H. 2, S. 129–148.
Scherpe, Klaus R.: Ort oder Raum? Fontanes literarische Topographie. In: Hanna Delf von Wolzogen, Helmuth Nürnberger (Hrsg.): Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts, Bd. 3. Geschichte. Vergessen. Großstadt. Moderne. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 161–169.
Schiller-Lerg, Sabine: Walter Benjamin und der Rundfunk. Programmarbeit zwischen Theorie und Praxis. München u. a.: Saur 1984.
Simon, Ralf: Ikononarratologie. Bildtheoretische Grundlegung der Narratologie in der Szenographie der Gastlichkeit. In: Alexander Honold, Ralf Simon (Hrsg.): Das erzählende und das erzählte Bild. München: Fink 2010, S. 301–328.
Steizinger, Johannes: Revolte, Eros und Sprache. Walter Benjamins „Metaphysik der Jugend“. Berlin: Kadmos 2016.

Strowick, Elisabeth: Man ist nicht als Kreuzung geboren, sondern wird es. Kafkas intensive Raster und Poetik der Kreuzungen. In: Tanja Nusser, Elisabeth Strowick (Hrsg.): Rasterfahndungen. Darstellungstechniken, Normierungsverfahren, Wahrnehmungskonstitution. Bielefeld: transcript 2003, S. 139–157.

Stüssel, Kerstin: Entlegene Orte, verschollene Subjekte, verdichtetes Wissen. Problematisches Erzählen zwischen Literatur und Massenmedien. In: Roland Berbig, Dirk Göttsche (Hrsg.): Metropole, Provinz und Welt: Raum und Mobilität in der Literatur des Realismus. Berlin, Boston: De Gruyter 2013, S. 239–257.

Tetzlaff, Stefan: Heterotopie als Textverfahren. Erzählter Raum in Romantik und Realismus. Berlin, Boston: De Gruyter 2016.

Waszynski, Alexander: Lesbarkeit nach Hans Blumenberg. Berlin, Boston: De Gruyter 2021.

Wiese, Kirsten: Erwanderte Kulturlandschaften. Die Vermittlung von Kulturgeschichte in Theodor Fontanes „Wanderungen durch die Mark Brandenburg" und Wilhelm Heinrich Riehls „Wanderbuch". München: Utz 2006.

Wizisla, Erdmut: Keine gründende Dichterbiographie. Walter Benjamin über Max Brod: *Franz Kafka. Eine Biographie* (1937). In: Roland Berbig (Hrsg.): Fontane als Biograph. Berlin, Boston: De Gruyter 2010, S. 259–270.

Wunberg, Gotthart: Rondell und Poetensteig. Topographie und implizite Poetik in Fontanes ‚Stechlin'. In: Jürgen Brummack (Hrsg.): Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Festschrift für Richard Brinkmann. Tübingen: Niemeyer 1981, S. 458–473.

Zeising, Andreas: Radiokunstgeschichte. Bildende Kunst und Kunstvermittlung im frühen Rundfunk der 1920er bis 1940er Jahre. Köln u. a.: Böhlau 2018.

Michael Wedel

Vor dem Volkssturm

Fontane-Verfilmungen 1944/45

Von wenigen Ausnahmen abgesehen, bleibt hinsichtlich der Beschäftigung mit der filmischen Rezeption der Werke Theodor Fontanes nur wenig an der Feststellung zu korrigieren, die Georg Seeßlen vor über 20 Jahren getroffen hat. Lediglich „die Effi-Verfilmungen", so Seeßlen zum 100. Todestag des Schriftstellers, seien „mehr geworden als Marginalien in der endlosen Geschichte der Bemühungen des deutschen Films [...] ums literarische Erbe" Fontanes (Seeßlen 1998). Die *Effi-Briest*-Verfilmungen von Gustaf Gründgens (*Der Schritt vom Wege*, 1939) und Rudolf Jugert (*Rosen im Herbst*, 1955), vor allem aber Rainer Werner Fassbinders Adaption aus den 1970er Jahren dominieren noch immer die Diskussion um den Umgang, den der deutsche Film im Laufe seiner Geschichte mit Fontane gepflegt hat (vgl. z. B. Schachtschabel 1984; Lohmeier 1989; Schmid 1989; Kanzog 1993; Arnold-De 2004; Erstić 2005). Seeßlen hat seinen Überblick über die Formen dieses Umgangs unter die Überschrift „Deutsche Fontane-Filme zwischen Ideologie und Nostalgie" gestellt. Er hat dabei hervorgehoben, wie schwierig dieser Umgang sich gestaltet hat. Mit den atmosphärisch dichten, aber eher handlungsarmen Vorlagen Fontanes habe sich das Kino immer besonders schwergetan. Wer glaube, „eine Fontane-Beschreibung in Schwenks und Nahaufnahmen auflösen zu können", habe oft „schon verloren"; in der Mehrzahl der Fälle hätten die Filme auf diese Weise „den Stoff an den Effekt" verraten (Seeßlen 1998).

Aber ist es überhaupt sinnvoll, im Rahmen einer Betrachtung medialer Transformations- und kultureller Tradierungsprozesse zwischen Handlung und Beschreibung, Ideologie und Nostalgie, literarischem Stoff und filmischem Effekt zu unterscheiden? Die Frage stellt sich insbesondere dann, wenn man davon ausgeht, dass – mit Dubslav aus Fontanes *Der Stechlin* gesprochen – die „Signatur der Zeit" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 432) den Fontane-Verfilmungen auch jenseits von *Effi Briest* gerade in den komplexen Amalgamierungen eingeschrieben ist, zu denen sich diese Ebenen auf je spezifische Weise verbinden. In seinem Fontane-Buch hat Gerhart von Graevenitz gezeigt, dass dem literarischen Schaffen dieses Schriftstellers selbst – an der ästhetischen Oberfläche wie in der poetologischen Tiefenstruktur der Texte – eine Arbeit an der Vermengung kultureller Bestände zugrunde liegt, die zugleich immer auch eine Arbeit am „kollektiven Imaginären" der Gesellschaft ist. Wobei der Kollektivsingular des „Imaginären" diejenige Instanz bezeichnet, durch die Texte und Begriffe überhaupt erst in die Lage versetzt werden, als „Medien einer kollektiven Vorstellungswelt" auf dem Feld des Realen „die Rolle von Agentien übernehmen zu können", und als solche ihre soziale und politische Wirkung entfalten (Graevenitz 2014, 706–707).

„Im geschlossenen System des kollektiven Imaginären kann alles wiederkehren", schreibt von Graevenitz (2014, 638) an anderer Stelle seines Buches. Auf die Film- und

https://doi.org/10.1515/9783110733235-034

Mediengeschichte gewendet, behält der kulturhistorische Befund durchaus seine Gültigkeit: In ihr kann alles wiederkehren, auch Fontane selbst, nur eben nicht alles auf einmal und niemals in derselben Form. Wenn man diesen Befund auch als Prämisse für die Beschäftigung mit den Verfilmungen der Romane und Erzählungen Fontanes gelten lässt, dann bilden Fragen der Werktreue nicht das Ziel, sondern die Ausgangspunkte der Beschreibung von Prozessen medialer Aneignung und Umformung. Nimmt man auf diese Weise die historischen Zyklen der medial bewerkstelligten Wiederkehr Fontanes im „kollektiven Imaginären" kritisch in den Blick, ist die Frage nach der ihnen innewohnenden kulturellen Prägnanz und gesellschaftlichen Aussagekraft von größerem Interesse als Geschmacksfragen des ästhetischen Gelingens. Ein Versuch in dieser Richtung soll – in aller gebotenen Kürze, daher nur ansatzweise und exemplarisch – im Folgenden unternommen werden.

Die Werkbeispiele stammen dabei aus einer Phase der auffälligen zeitlichen Verdichtung in der Adaptionsgeschichte der Werke Theodor Fontanes durch den Film. Zum 125. Geburtstag des Schriftstellers richtete die deutsche Filmindustrie ausgerechnet im letzten Jahr des Zweiten Weltkriegs ihre Aufmerksamkeit mit gleich drei Verfilmungen erstmals geballt auf dessen Erzählwerke als geeignetes Stoffreservoir für Spielfilme unterschiedlicher Genreprovenienz. Nach Fontanes *Unterm Birnbaum* entsteht im Sommer 1944 in der Regie von Harald Braun der Kriminalfilm *Der stumme Gast*, den die Ufa im Januar 1945 in die Kinos bringt. Ebenfalls im Sommer 1944 produziert die Berlin-Film GmbH eine mit Motiven aus *Irrungen, Wirrungen* verschnittene Version von *Stine*, die unter dem Titel *Das alte Lied* und der Regie von Fritz Peter Buch ihre Uraufführung Ende März 1945 noch kurz vor dem Einmarsch der Alliierten in die deutsche Reichshauptstadt erlebt. Der Herstellung von *Das alte Lied* lässt dieselbe Produktionsfirma im Winter 1944/45 mit *Ich glaube an dich* (Regie: Rolf Hansen) ein weiteres Melodram im historischen Kostüm seiner literarischen Vorlage *Mathilde Möhring* folgen. Es kann vor Kriegsende nicht mehr fertiggestellt werden und kommt als sogenannter „Überläuferfilm"[1] – 1947 durch Nachaufnahmen ergänzt – erst 1950 in der DDR und 1953 in der Bundesrepublik in die Kinos (zu den Varianten vgl. Wittig-Davis 1995; Scheidgen 2007).

Vorausgegangen waren diesen Adaptionen nach derzeitigem Erkenntnisstand überhaupt nur zwei frühere Verfilmungen: 1936/37 *Ball im Metropol* von Frank Wysbar nach Motiven aus *Irrungen, Wirrungen* und 1938/39 *Der Schritt vom Wege*. Dass die filmische Rezeption Fontanes im Kontext der NS-Filmindustrie ab Mitte der 1930er Jahre einsetzt,[2] ist bemerkenswert, im Vergleich mit anderen Autoren des literarischen

1 Als „Überläuferfilme" werden Produktionen bezeichnet, die im Kontext der NS-Filmindustrie entstanden, jedoch erst nach Kriegsende fertiggestellt und/oder uraufgeführt worden sind.

2 Fontanes Wirkungsgeschichte erscheint damit auch in dieser Hinsicht als „Geschichte einer Verspätung" (Reuter 1970 [1968], 874). Eine Erklärung für diese Verspätung könnte darin liegen, dass erst nachdem die Schutzfrist für seine Werke 1928 abgelaufen und in den Folgejahren eine Reihe von umfassenden Neuausgaben erschienen waren, auch seine Romane in der breiten Öffentlichkeit verstärkt wahrgenommen wurden (vgl. Tontsch 1977, 84).

Realismus-Kanons allerdings keine Ausnahme: Auch Werke von Theodor Storm (mit drei Verfilmungen zwischen 1935 und 1945), Gottfried Keller (mit vier Adaptionen zwischen 1934 und 1944) oder Ludwig Anzengruber (drei Verfilmungen zwischen 1937 und 1944) wurden erst in diesen Jahren mit einiger Regelmäßigkeit zu Vorlagen von Spielfilmproduktionen (vgl. Drewniak 1987, 492–508; Rundell 2000).

Während jedoch die Karriere etwa der Werke des poetischen Realisten Theodor Storm im Film der NS-Zeit mittlerweile einigermaßen aufgearbeitet ist (Segeberg und Eversberg 1999), bleibt eine systematische Erforschung der Medienpräsenz Theodor Fontanes nicht nur im Kino, sondern auch im Rundfunk und frühen Fernsehen vor 1945 weiterhin ein Forschungsdesiderat. Erst seine Beseitigung würde eine geeignete Grundlage darstellen, um die Frage zu beantworten, wie das Interesse des NS-Kinos an den Romanen Fontanes im letzten Kriegsjahr – über den äußeren Anlass eines Jahrestages hinaus – im Zusammenhang der medienhistorischen Formation eines „kollektiven Imaginären“ zu erklären ist.

1 Fontane in den Medien bis 1945

Ulrike Tontsch hat die Kanonisierung Fontanes zum literarischen „Klassiker“ in der Zeit bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs auf der Basis einer Auswertung von Artikeln in Zeitungen und Zeitschriften (Tontsch 1977) sowie Lesebüchern für die Schule (Tontsch 1980) als einen historischen Rezeptionsprozess beschrieben, der zwar durchaus thematische und „nationalpolitische“ (Tontsch 1977, 118) Kontinuitäten aufweist, in sich jedoch keineswegs linear und homogen verlaufen ist. Stattdessen war er von zeitbedingten Konjunkturen und Verwerfungen geprägt, die ihn in Phasen der Konsolidierung (1900–1913, 1933–1939), der Krise (1913–1923, 1939–1945) und der Stagnation (1923–1933) zerfallen lassen. Verglichen mit dem Material aus den Printmedien, das Tontsch zur Verfügung stand, stellt sich die Quellenlage aus der Frühzeit von Rundfunk und Fernsehen, in der Sendungen nicht aufgezeichnet wurden und aus der Sendemanuskripte nur in den seltensten Fällen überliefert sind, noch weitaus problematischer dar. Daher können im Folgenden auch nur kursorische Hinweise dazu gegeben werden, welche Formen die Rezeption Fontanes in diesen Medien angenommen hat und wie sie sich in übergeordnete Muster der Tradierung und Aktualisierung einfügen lässt. So begrenzt diese Hinweise auch sein mögen, sie eröffnen doch zumindest eine Perspektive auf den kultur- und medienhistorischen Horizont, vor dem die drei Verfilmungen von 1944/45 betrachtet werden können.

Für die Zeit vor 1933 unterscheidet sich die Aufmerksamkeit, die der zehn Jahre zuvor aufgenommene Programmbetrieb des Rundfunks Theodor Fontane gewidmet hat, kaum von anderen prominenten Figuren der deutschen Literatur- und Kulturgeschichte. Lässt man einmal reine Lesesendungen außer Acht, für die Fontane von Anfang an zu den bevorzugten Autoren gehört zu haben scheint (vgl. Wittenbrink

1997, 997), sind zwischen August 1924 und Juli 1932 lediglich sporadische Sendungen mit Fontane-Bezug zu verzeichnen. Dazu gehören zu Jahrestagen gesendete Fontane-Porträts von Lucy von Jacobi (1924), Eduard Scharrer (1928, rezitiert von Otto Wernicke), Otto Lothar Riemasch (im Rahmen eines Fontane-Magazins mit Musik, 1928) sowie von Heinrich Spiero als Teil einer im November 1931 von der Nordischen Rundfunk AG aus Hamburg gesendeten „Fontane-Stunde". Am 23. November 1929 spricht Walter Benjamin für die Berliner Sendegesellschaft „Funk-Stunde" einen an Jugendliche gerichteten Vortrag über die *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* ein; eine andere Rundfunkarbeit, die dem gleichen Zweck dient und den Titel „Die Eisenbahnkatastrophe vom Fifth of Tay" trägt, wird von ihm Anfang 1932 um Fontanes Ballade „Die Brück am Tay" (GBA–Gedichte, Bd. 1, 153–155) herum konzipiert (Benjamin 2017, Bd. 9.1, 194–197, 380–386; Bd. 9.2, 158–159, 401–402).[3] Im Juli desselben Jahres bespricht der Schriftsteller Ludwig Sternaux eine Neuausgabe der *Wanderungen* für die Funk-Stunde im Rahmen der Reihe „Das neue Buch".

Nach 1933 rückt der Fontane der *Wanderungen* weiter ins Zentrum des Rundfunkprogramms. Vor allem von Berlin aus werden Programme mit lokalpatriotischem Bezug auf den „märkischen Fontane" gesendet. Am 13. April 1938 läuft im Nachmittagsprogramm die Sendung „Fontanes märkische Landschaft. Eine Wanderung mit dem Dichter durch seine Heimat". Am 29. Dezember desselben Jahres steht ebenfalls am Nachmittag mit „Geliebte Heimat, Havelland" eine „Fontane-Sendung" von Günter Eich auf dem Programm.[4] Im Februar 1939 werden u. a. Gedichte Fontanes vom Musikkorps des Infanterie-Lehr-Regiments im Rahmen einer Sendung mit dem Titel „Infanteriesignal Avancieren: Zum Ruhme des Fußvolks" vertont dargeboten.[5] Am Abend des 12. November 1940 schließlich sinniert der Journalist und Schriftsteller Hans Bornemann im Deutschlandsender anlässlich der Veröffentlichung des Breviers *Fontane oder Die Kunst zu leben* (Reiners 1939) über die Frage, ob Glück sich lernen lasse. Er entnimmt der in der Sammlung Dieterich erschienenen Anthologie „ein Bild der menschlichen Haltung Fontanes", die vom Kampf geprägt gewesen sei, und kommt zu dem Schluss:

3 Vgl. den Beitrag von Alexander Waszynski in diesem Band.

4 Im Anhang zu Band 2 der Werkausgabe von Günter Eich (1991, 794) ist die Sendung unter dem Titel „Geliebte Heimat, Havelland. Eine Fontanesendung" verzeichnet. Regie führte Max Bing. Bei anderen frühen Radiosendungen Eichs, darunter „Schritte zu Andreas. Ein funkischer Versuch", „Straßen hin und Straßen her. Ein herbstlicher Bilderbogen" (beide 1935) sowie „Fährten in der Prärie. Ein Spiel aus der untergehenden Welt Old Shatterhands und Winnetous" (1936), führte mit Harald Braun der Regisseur der späteren *Unterm Birnbaum*-Verfilmung *Der stumme Gast* Regie. Zu Brauns Tätigkeit für den NS-Rundfunk vgl. Aurich und Jacobsen 2014, 96–104.

5 Die vorhergehend gemachten Angaben sind das Ergebnis einer Anfrage beim Deutschen Rundfunk Archiv (DRA) und beziehen sich auf die entsprechenden Programminformationen in der Zeitschrift *Der deutsche Rundfunk*, die zwischen 1923 und 1941 erschienen ist.

> Nur ein Mensch von Fontanes Ernst und Fontanes Sauberkeit durfte diesen Satz hinschreiben: „Leichtes Leben verdirbt die Sitten, aber die Tugendkomödie verdirbt den ganzen Menschen." Das ist der fanatische Wille zur Klarheit und Wahrheit und zur kompromißlosen Offenheit, der ihm die englische Heuchelei so widerwärtig machte [...] Sich bescheiden, darin liegt es eben immer wieder. Aus der Beschränkung des Anspruchs heraus das Leben meistern. Das kostet Opfer. Fontane selbst aber hat gezeigt, was auf diesem Weg zu erreichen ist. Ein tapfer durchkämpftes Leben machte ihn im Alter zum Dichter von europäischem Rang. (Bornemann 1977 [1940], 130–133)

Bereits im Sommer 1938, also noch vor Kriegsausbruch und kurz vor seinem 40. Todestag, hatte Fontane seinen ersten Auftritt im seit knapp zwei Jahren täglich betriebenen Programmdienst des Deutschen Fernsehrundfunks. Unter dem Titel „Heimat an der Havel" bot eine 45-minütige Sendung „Zwei Szenen um Theodor Fontane und andere Wanderer durch die Mark". Sie stammte aus der Feder des Schriftstellers und Filmautors[6] Hans Brennert, der sich schon seit der Jahrhundertwende mit zahlreichen Berlin-Gedichten und Berlin-Romanen in die Nachfolge Fontanes gestellt hatte. Brennerts früheste Buchpublikationen waren daher auch nicht zufällig im Verlag Friedrich Fontanes erschienen, die erste noch im Todesjahr des literarischen Vorbilds (Brennert 1898).

Dem im Nachlass Brennerts überlieferten Sendemanuskript zufolge wurde Theodor Fontane in dieser für das Fernsehen szenisch bebilderten Balladendichtung von dem Schauspieler Georg Heinrich Schnell verkörpert; die Spielleitung lag in den Händen von Arnolt Bronnen. Das Vorspiel setzt noch ohne Bild mit einem Sprechertext ein, der nicht nur eine Heimkehr beschreibt, sondern gleichsam die lustbesetzte Versenkung in die Heimat zelebriert: „Grüß Gott dich, Heimat! ... / Nach langem Säumen / In deinem Schatten wieder zu träumen, / Erfüllt in dieser Sommerlust / Eine tiefe Sehnsucht mir die Brust. / Ade nun, Bilder der letzten Jahre, / Ihr Ufer der Somme, der Seine, der Loire / Nach Krieges- und fremder Wässer Lauf, / Nimm, heimische Havel, mich wieder auf!" (Brennert 1938, 1) Es folgt ein Durchgang durch die regionale Mythologie und Geschichte, der in die überstürzte Abreise der „Märkischen" aus Odins Walhalla mündet und in diesem Zusammenhang Passagen aus dem Fontane-Gedicht „Veränderungen in der Mark. Die Mark und die Märker" (GBA–Gedichte, Bd. 2, 468 f.) verarbeitet: „Sie kürzen freiwillig den Urlaub ab. / In wilde Karriere fällt ihr Rückzugstrab, / ihr Rückritt ist ein verzweifeltes Flieh'n. / ‚Wie war es?' fragt teilnahmsvoll Odin, / und der Hermundure stottert beklommen: / ‚Gott, ist die Gegend runtergekommen!'" An diesem Punkt löst ein „Ansager" den bisherigen Sprecher ab und gibt zum Abschluss des „Vorspiels" das zuvor im Balladenton Gebotene als Fontane-Paraphrase aus:

---

6 Für den ebenfalls 1938 entstandenen Spielfilm *Heimat* (Regie: Carl Froelich) mit Zarah Leander und Heinrich George in den Hauptrollen hatte Brennert kurz zuvor das Szenarium sowie einige der Liedtexte geliefert. Das Drehbuch zu diesem Familienmelodram stammte von Harald Braun, der auch als Regie-Assistent fungierte.

> Nun, ich glaube, der Hermundure war in seiner Berichterstattung etwas befangen. Ganz so heruntergekommen ist ja unsere märkische Heimat nun wirklich nicht. Und als Beweis dafür, dass Theodor Fontane dies vernichtende Urteil unserer Altvorderen nur mit einem heimlichen Augenzwinkern niederschrieb, spielen wir Ihnen jetzt die Szenen von Hans Brennert „Heimat an der Havel“. (Brennert 1938, 3)

Im folgenden ersten Bild der Sendung, das den Titel „Fontane wandert nach Werder“[7] trägt und dessen Handlung am 14. Juli 1863 angesiedelt ist, erscheint der Schriftsteller als verseschmiedender Wanderer, der seine Eindrücke unmittelbar in Balladenform zu gießen versteht, sich jedoch nach einer „ungereimten“ literarischen Ausdrucksform sehnt und so auf die Idee zu seinen *Wanderungen* verfällt. Zumindest in Bezug auf die Malerei gesteht Brennert Fontane im Gespräch mit den fiktiven Figuren des „Handlungsreisenden“ Ziebusch (Edgar Kanisch) und des Fischerjungen und Hobbymalers Karl Hagemeister (Rudolf Günther) eine kleine ironische Spitze zu:

> Fontane: Er malt die Heimat, Herr Ziebusch! Male weiter, kleiner Karl Hagemeister, immer male Werder und Umgegend – die Havel, deine Heimat ... hier schreibe ich dir zwei Zeilen, wenn du einmal größer bist, oder ein *großer Maler* ...
>
> Ziebusch: Darf ich auch einmal lesen? „Der ist in tiefster Seele treu, / der die Heimat liebt wie Du ...!“ Das ist herrlich ist das. Ich glaube bloß, Herr Fontane, Heimat: Das ist ein schlechter Artikel!
>
> Fontane: Wem sagen Sie das! Hagemeister und ich sind keine Kaufleute ...! Gummischuhe gehen besser als Heimat! – Male weiter, kleiner Karl Hagemeister – unsere Heimat ... (Brennert 1938, 13)

Brennerts Sendung inszeniert Fontane als Balladendichter und heimatverbundenen Wanderer durch die Mark Brandenburg, in die er seinen verschmitzten Berliner Humor exportiert. Der Autor zeitkritischer Berlin-Romane kommt hier nicht zum Vorschein, er bleibt dem „Lesefunk“ und Gründgens’ gerade im Entstehen begriffenem *Effi-Briest*-Film *Der Schritt vom Wege* überlassen. In dieser Akzentuierung erweist sich die erste Fernsehsendung zu Fontane als ein typisches Medienprodukt ihrer Zeit (vgl. auch Tontsch 1977, 53 und 75). Sie entspricht zudem der zeitgenössischen Kanonisierung des Schriftstellers in Lesebüchern dieser Jahre. So weist Ulrike Tontsch (1980, 291) darauf hin, dass es vor allem Fontanes Balladen zu nationalhistorischen Themen und Figuren sowie Auszüge aus seinen *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* waren, die in Schullesebüchern seit der Wilhelminischen Zeit kontinuierlich tradiert wurden. Über die Jahre von 1933 bis 1939 hält sie resümierend fest:

> Die Rezeption Fontanes wird in eine Richtung gelenkt, die sowohl die Verpflichtung auf nationale Ziele als auch die Verbundenheit mit Werten wie Disziplin, Pflicht, Gehorsam vorbereiten hilft, Phänomene, die im Interesse der nun anbrechenden Staats- und Gesellschaftsordnung stehen. Zurückgreifend auf die bereits tradierte lokale Anhänglichkeit in Verbindung mit dem märkischen Dichter, wird dieser dem geistigen System der Zeit angepaßt und so in das von den Nationalsozialisten geprägte Kulturleben integriert. (Tontsch 1980, 287)

7 Von Brennert im Typoskript handschriftlich geändert in „Der Wanderer und der Reisende“.

Von Disziplinierung, Pflicht und Gehorsam kann mit Blick auf Brennerts Fernseh-Phantasie eines Sommerspaziergangs mit Fontane freilich nicht die Rede sein. Vielmehr greift sie mit dem „Spaziergänger Fontane“ einen Topos auf, wie er sich schon in den Denkmälern von 1907 (Neuruppin) und 1910 (im Berliner Tiergarten) als „Mischung aus Lässigkeit und soldatischer Straffheit“ (Erich Schmidt, zitiert nach Tontsch 1977, 46) ausgeprägt hat. Bei Brennert überwiegt dabei die Lässigkeit, und sofern seiner Sendung eine pädagogische Absicht zu unterstellen ist, erscheint sie unter der dominierenden Unterhaltungsfunktion gut verhüllt.

Lässt man die Eindrücke dieses knappen Exkurses in die Programmgeschichte des frühen Rundfunks und Fernsehens einmal als grobe Umrisse jener Figur gelten, als die Fontane in das „kollektive Imaginäre“ der NS-Medienkultur eingegangen ist, so zeichnet sich ein Muster in der Zurichtung von Werk und Person ab, wie es auch noch der Vermarktung der drei späten NS-Verfilmungen zugrunde liegt. Zugleich deuten die Momente in Brennerts Sendemanuskript, in denen der ideologisch aufgeladene Begriff der ‚Heimat‘ zum Gegenstand ironischer Pointenbildung werden kann („Ganz so heruntergekommen ist ja unsere märkische Heimat nun wirklich nicht“, „Gummischuhe gehen besser als Heimat!“), auf zwar begrenzte, aber doch bestehende Spielräume hin, die von der Populärkultur und den Unterhaltungsmedien weiterhin in Anspruch genommen werden konnten. Mit ihnen ist selbst – oder gerade? – unter den verschärften Bedingungen des letzten Kriegsjahres auch bei der Beschäftigung mit den literarisch inspirierten Fiktionen zu rechnen, welche die Fontane-Verfilmungen der Jahre 1944/45 ihrer Gegenwart gegenüberstellten. Wie Sabine Hake (2001, 174) nahelegt, gaben Vorstellungen von „Wirklichkeitsnähe“ und „Volkstümlichkeit“ in diesem Zusammenhang der NS-Filmpublizistik nicht nur übergeordnete kritische Maßstäbe und theoretische Konzepte an die Hand, um diese Spielräume ideologisch einzuhegen. Sie markieren auch ein ästhetisch zwischen Realismus und Illusionismus vexierendes Feld von „Signifikanten“, mit denen sich „die strategische Allianz zwischen offizieller politischer Kultur und moderner Massenkultur“ austarieren ließ.

2 Fontanes Welt im NS-Film

Nicht erst seit Helmuth Nürnberger 1997 seine opulent ausgestattete und rasch zu einem Standardwerk avancierende Bildbiografie mit diesem Titel versehen hat, ist von „Fontanes Welt“ die Rede. Schon die gleichgeschaltete nationalsozialistische Presse hat sich diese historisch distanzierende und nostalgisch verklärende Wendung, freilich zu ganz anderen Zwecken, zunutze gemacht.[8] „Dieser märkische Dichter, der sich in seinen Werken als scharfer aber auch liebevoller Beobachter des Menschlichen

8 Tontsch (1977, 70) zufolge war der Topos als Chiffre für eine „Flucht in die ‚gute alte Zeit‘, die Sehnsucht nach dem Vergessen der Gegenwart“ spätestens 1919 etabliert.

offenbart, hat auch uns Späteren besonders viel zu sagen", heißt es in einem Text, den die Zeitschrift *Film-Kurier* im Juli 1944 zum Abschluss der Dreharbeiten zu *Das alte Lied* unter dem Titel „Fontanes Welt im Film" veröffentlicht: „Frei von irreführenden Illusionen" erreiche Fontane „die hohe Lebenskunst, sich maßvoll zu bescheiden, die Menschen zu durchschauen und doch nicht zu verzweifeln." Als „schlichte Liebesgeschichten aus Alt-Berlin" seien die Romane *Stine* und *Irrungen, Wirrungen*, auf denen der soeben abgedrehte Film basiert, Musterbeispiele eines solchen Alltagsrealismus ([Anonym] 1944).

Zu einem Zeitpunkt, an dem Berlin seit über einem Jahr Ziel alliierter Bombenangriffe ist, malt der anonyme Verfasser dieses Artikels das Bild von Fontanes Welt als einer Welt der inneren Versenkung. Das ist idyllisch gemeint, in den Metaphern, zu denen er dabei greift, scheint die äußere Wirklichkeit des Krieges jedoch immer wieder durch:

> Manche Dichter schauen auf die Erde und finden nichts als ein gähnendes Grab, andere gucken in die Wolken und greifen nach den Sternen, Fontane sah auf das Leben, das begrenzt ist vom düsteren Saum der Erde und der strahlenden Helle des Himmels, das auf- und abflutet und geheimnisvoll im Unendlichen verrinnt. Dies ist es, was uns Menschen der Gegenwart so sehr zu Fontanes Dichtungen hinzieht. Er hebt nicht den Vorhang von Dingen, die niemand wissen kann, aber er rafft den Vorhang über unserem Leben so weit, daß wir die irdische Bedingtheit und unser eigenes Herz klarer erkennen. ([Anonym] 1944)

Weitaus weniger verklausuliert kommen die Zeitumstände in einem Artikel von Grete Daeglau zur Sprache, der unter dem Titel „Effi, Stine und Mathilde. Fontane und die neuen Filmdrehbücher" im März 1945 im *Märkischen Adler* erscheint.

> Unsere Zeit, geladen von schwersten Spannungen, höchster Beanspruchung des einzelnen wie des ganzen Volkes, verlangt diese Stimmung der Entspannung, die nicht aus der Oberflächigkeit geboren ist, die Menschen schildert, die mit ihrem Leid fertig werden und mit ihren Freuden haushalten können; Fontanes Tragik und Fontanes Grazie – beides schließt Charakter und Bewährung ein. Darum hat er gerade unserer Zeit etwas Besonderes zu sagen. [...] Fontane führt uns an subtile und psychologische Entwicklungen und wenn er dabei auch der äußeren Wirkung nicht abhold ist, so trifft sein Schaffen gerade das, was das Filmdrehbuch braucht. (Daeglau 1977 [1945], 134–135)

Schon im Herbst 1944 hatte der *Völkische Beobachter* „das Betrachtende, das Seelische, das Psychologische" als besondere literarische Qualität der Romane Fontanes gewürdigt und im „filmische[n] Experiment um Fontane" Möglichkeiten filmdramaturgischer und filmästhetischer Innovation ausgemacht (zitiert nach Tontsch 1977, 76).

Einen ganz anderen Ton schlägt ein Beitrag von Karl Trann an, der Anfang September 1944 im *Film-Kurier* erschien. Um plausibel zu machen, wie der deutsche Film gerade jetzt zu den Stoffen Fontanes gefunden habe, zeichnet er dessen Bild als „Wiedererwecker eines [...] neuen friderizianischen Geistes". Einst habe Fontane „in der Fremde" – namentlich in England, von wo die Flugzeuge der Royal Air Force seit Januar 1943 ihre Angriffe auf Berlin flogen – das „Heimweh nach Preußen", nach den

„duftenden Hängen, den grünen Feldern und Forsten, den gediegenen Herrensitzen an der Havel“ ergriffen. Mit „idealistischem Ungestüm“ habe er noch in „Britannien“ den Plan zu seinen *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* gefasst, „auf denen er in Landschaft und Mensch alles das“ gefunden habe, „wofür zu leben und zu streiten es sich verlohnt“. „Charakter und aus ihm Gesinnung!“ habe Fontane als „die Voraussetzung staatlicher Macht und preußischer Größe“ erkannt. Daher habe er auch zu seiner Zeit mit einer „morschen, verlogenen Gesellschaft“ gebrochen, deren „plutokratische Methode“ es gewesen sei, „alle Werte in Zahlen auszudrücken“. Wie Trann in seiner historischen Rückprojektion auf die Gründerzeit ausführt, habe es sich dabei um eine „vom Mammonismus verdorbene Gesellschaft“ gehandelt, „die ihr Idol in der Nachäffung des englischen Gentleman sieht; deren Söhne sich als notorische Nichtstuer am industriellen Genie ihrer Väter mästen und deren Töchter in Pensionaten auf weichem Pfuhl unbrauchbar fürs Leben werden!“ Fontane sei es dagegen um „preußische Haltung, Disziplin, Ordnung und ‚Proppertät‘“ gegangen, um „die Reformation der Stände, ohne irgendwelche Mesalliancen gelten zu lassen“ (Trann 1944).

Auf analoge Weise wie die Kapitelüberschriften in NS-Lesebüchern der Jahre 1939 bis 1945 die Rezeption der in ihnen abgedruckten Fontane-Texte zu lenken versuchen, indem sie etwa einen Auszug aus dem Roman *Vor dem Sturm* in die Sektion „Von Blut und Erde“ einsortieren (Tontsch 1980, 288), stellen die flankierend publizierten Artikel die Verfilmungen seiner Werke in einen Verständnisrahmen, dem in seinen anti-britischen Ressentiments und kapitalismuskritischen Invektiven ebenso wie in der Aufforderung zur Besinnung auf das psychologisch, lokalfolkloristisch bzw. nationalgeschichtlich hergeleitete ‚Eigene‘ die Züge der NS-Kriegs- und Durchhaltepropaganda eingeschrieben sind (vgl. Welsh 1983; Moeller 1998, 227–312).

3 Die Filme

Im konkreten Umgang mit seinen Werken verhalten sich die Filme zu diesem ideologisch verzeichneten Bild Fontanes, das ihnen als Rahmung vorausgeschickt wird, gelinde gesagt, ambivalent. Alle drei nehmen sich gegenüber ihren literarischen Vorlagen große Freiheiten heraus und richten auf diese Weise die ihnen zugrunde liegenden Stoffe nach eigenem Ermessen zu. In allen drei Fällen wird dies dadurch signalisiert, dass die jeweiligen Werke Fontanes im Vorspann nicht explizit genannt werden, sondern lediglich ausgewiesen wird, dass „nach Motiven von Theodor Fontane“ gearbeitet wurde. *Das alte Lied* und *Ich glaube an dich* haben zudem das Problem, dass sie als „Berlin-Filme“ annonciert und vermarktet werden, von Berlin aber nichts zeigen können, da Außenaufnahmen längst nicht mehr möglich sind. Beide Filme entstehen daher auch überwiegend im Studio.

Umgekehrt wurde an *Der stumme Gast*, dessen Fontanes *Unterm Birnbaum* nachempfundene Handlung nicht in Berlin, sondern in einer nicht näher definierten Klein-

stadt im Grenzgebiet angesiedelt ist, besonders hervorgehoben, dass es sich bei ihm um einen „Spielfilm ohne Kulisse“ handele, der „[o]hne einen Ateliertag [...] völlig in einer kleinen Landschaft mit ihrer romantischen Umgebung“ entstanden sei: „der ideale Schauplatz für Fontanes Geschichte vom Gasthaus zum Birnbaum, dessen Wirt sich in manche dunkle Angelegenheit verwickelt, bis ihn schließlich das Schicksal ereilt.“ Die besondere ‚Volkstümlichkeit‘ der Adaption wird aber nicht nur daran festgemacht, dass erstmals „ein Film ganz in der Atmosphäre einer so anmutigen Landschaft, zwischen alten, gemütlichen Häusern beheimatet“ sei. Sie beruhe auch darauf, „dass die Komparserie [...] von den Einwohnern bestritten“ werde, „die natürlich zu ihren Häusern und Räumlichkeiten gar nicht besser passen können, da sie hier geboren und aufgewachsen sind“ (W. Ly. 1944). Mit Blick auf die Kriminalhandlung, so verrät der Drehbericht mit Bedacht, gehe der Film jedoch freundlicher mit der Figur des Wirts Radscheck um, indem er ihn nicht, wie bei Fontane, zum Mörder werden lässt. Tatsächlich stellt sich erst am Ende des Films heraus, dass gar kein Mord an Radschecks Gläubiger, dem Handelsreisenden Kampmann, stattgefunden hat. Kampmann kommt nach einem Handgemenge mit dem jungen Dieter von Wedelstedt im Keller des Wirtshauses eher zufällig zu Tode, nachdem er Radschecks Frau, die im Film nicht Ursel, sondern Lisa heißt, beim Weinholen bedrängt hatte und dabei von dem jungen Mann beobachtet worden war.[9]

Auch in Rolf Hansens *Mathilde Möhring*-Verfilmung *Ich glaube an dich* unterscheidet sich die Art, wie Hugo Großmann ums Leben kommt, auf signifikante Weise von der literarischen Vorlage. Hugo stirbt nicht wie noch bei Fontane an den Folgen einer „rapide fortschreitenden Schwindsucht“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 20, 111), sondern fällt auf dem Höhepunkt seiner Zeit als Bürgermeister von Woldenstein – der Eröffnung der von ihm initiierten Eisenbahnstrecke, mit der die Kleinstadt an das Verkehrsnetz des Deutschen Reichs angeschlossen wird – einem Dumme-Jungen-Streich zum Opfer. Unschwer lässt sich in dieser eigentümlichen Konstruktion, mit der sich der Film seiner männlichen Hauptfigur entledigt, der Versuch erkennen, den dank Mathildes nicht ganz selbstloser Förderung zu einer Stütze der Gesellschaft gereiften Hugo einen Heldentod im Einsatz fürs Vaterland sterben zu lassen. Tatsächlich ist die Analogie zum Kriegsheldentum schon früh im Film angelegt. So mobilisiert zum Beispiel die Sequenz, in der die Fieberhalluzinationen des an den Masern darniederliegenden Hugo zur Darstellung kommen, alle Chiffren der filmischen Darstellung verwundeter und traumatisierter Frontsoldaten.

In ihrer analytischen Skizze dieses Films hat Gabriele Wittig-Davis darauf hingewiesen, dass Hugo hier „Mathilde mit seiner Mutter verwechselt und sich in die Kindheit transponiert fühlt“. Die filmische Inszenierung der „Masernszene“ bilde dabei „einen emotionalen Höhepunkt“ des Films, der „die Bedrohlichkeit und Angst,

9 An dieser Entschärfung des Plots lassen sich die ideologischen Schwierigkeiten erkennen, die der NS-Film im Umgang mit dem Genre des Kriminalfilms hatte (vgl. Wedel 2011, 33–36).

die Hugo fühlt, auch im Publikum" erzeuge. „Während Fontanes Protagonisten eher androgyn ausfallen und deswegen eine Einfühlungsästhetik erschweren", so ihre Schlussfolgerung, entwickle sich Hugo in Hansens Filmversion zum „‚echten Mann' und Mathilde zur aufopfernden Muttergestalt" und damit zu „Figuren, mit denen sich die ZuschauerInnen identifizieren sollen" (Wittig-Davis 2000, 225–226). Gegenüber der hier angebotenen Lesart lässt sich das Identifikationspotenzial, das die von Heidemarie Hatheyer bis kurz vor Schluss äußerst unterkühlt gespielte Figur der Mathilde Möhring dem Publikum bereitstellt, auch skeptischer beurteilen, bleiben im Film die Motive für ihr Handeln doch weitgehend undurchsichtig. An der regungslosen Oberfläche, mit der ihre Innenwelt über weite Strecken der Handlung versiegelt ist, findet das Einfühlungsvermögen, und sei es noch so bereitwillig mobilisiert, kaum einen Halt. Gemessen am unverstellten Zugang zur emotionalen Teilhabe, wie ihn Marianne Hoppes ausdrucksstarke Interpretation Effi Briests in der Filmversion von 1939 vor allem dem weiblichen Publikum eröffnete, ist ein größerer Unterschied in der Konzeption und Durchführung dieser beiden Frauenfiguren kaum denkbar.[10]

Affektiv kaum nachvollziehbar ist dann die plötzliche Umschlagbewegung der Figur Mathilde Möhrings von einer Frau, die den Vollzug der von ihr selbst als „Vernunftehe" bezeichneten Verbindung mit Hugo geschlagene zwei Jahre lang kaltherzig verweigert, zur bedingungslos liebenden, Hugo vergötternden Gattin. Ähnliche emotionale Verständnisschwierigkeiten könnte schon das zeitgenössische Publikum mit dem Ende des Films gehabt haben, wenn die verwitwete Mathilde den Heiratsantrag von Hugos bestem Freund, der hier anspielungsreich Ribbeck und nicht mehr wie bei Fontane Rybinski heißt, ablehnt und sich für ein Leben als Hauslehrerin und alleinerziehende Mutter ihres halbwüchsigen Sohnes entscheidet.

Wittig-Davis (2000, 224) deutet diese Schlusswendung nicht zu Unrecht als Lösung im Sinne des nationalsozialistischen Mutterkults. Durch die Art und Weise, wie die Affekte der Figuren in dieser Szene inszeniert werden, teilt sich dem Publikum jedoch eher die Enttäuschung des abgewiesenen Verehrers mit und die Grausamkeit von Mathildes Verzicht auf eine zweite Ehe. In seiner Affektdramaturgie suggeriert der Film nicht nur dem weiblichen Teil des Publikums, auf den er ursprünglich berechnet gewesen sein dürfte, dass eine andere Möglichkeit durchaus bestanden hätte und auch nicht verwerflich gewesen wäre – die Ehe mit dem früheren Freund und ‚Kameraden' des Verstorbenen. Auf diese Weise vollführt er gleichsam im Vollzug der ersten, manifesten ideologischen Operation noch eine zweite, latent mitschwingende Geste, die humaner erscheint, aber nicht weniger ideologisch ist.

Die in ihrem verschachtelten Bezug auf Fontane komplexeste und formal in vielerlei Hinsicht interessanteste der drei Verfilmungen ist *Das alte Lied*. Mit seinem Titel verweist der Film auf denjenigen eines bekannten Fontane-Gedichts, ersetzt dessen

---

10 Der *Völkische Beobachter* verzeichnete seinerzeit eine „starke Anteilnahme" des Publikums, der *Berliner Lokalanzeiger* vermeldete gar „Frauentränen" am Ende des Films (zitiert nach Tontsch 1977, 78).

Text jedoch vollständig durch einen anderen, bei dem es nicht mehr um poetische Selbstreflexion, sondern um die Fährnisse Klassenschranken überschreitender Liebesbeziehungen geht: „Der schönste Tag in meinem jungen Leben, / das war der Tag, als unser Traum begann. / Ich denke dran, ich danke ihm mein Leben. / Doch du, mein Freund, / mein Freund, denkst du daran?" Der Refrain ist dabei an das populäre Lied „Denkst du daran, mein tapfrer Lagienka" aus Karl von Holteis Singspiel *Der alte Feldherr* (1826) angelehnt, auf das sowohl in *Irrungen, Wirrungen* (GBA–Erz. Werk, Bd. 10, 63) als auch in *Stine* (GBA–Erz. Werk, Bd. 11, 37) direkt Bezug genommen wird.[11] Damit bildet es eine versteckte Klammer zwischen den beiden Romanen, die hier filmisch miteinander verschmolzen werden, und grundiert zugleich die Liebesthematik auf höchst hintergründige Weise mit Assoziationen an Krieg und Befreiungskampf. Im Verlauf des Films kehrt das Lied, von einer jungen Frau zur Leierkastenmusik gesungen, als strukturierendes Element der Handlung mehrmals wieder und rückt das Geschehen damit in eine balladeske Distanz, aus der es wie eine Allegorie auf das Walten unabänderlicher menschlicher Bedürfnisse und gesellschaftlicher Verhältnisse erscheint.

Im Zentrum dieses Geschehens stehen mit Ernestine Rehbein (Winnie Markus) und Graf Haldern (Ernst von Klipstein) – dessen Vorname allerdings nicht mehr Waldemar, sondern Erwin lautet – die beiden Protagonisten aus Fontanes *Stine*. Während die Charakterzeichnung Stines weitgehend der von Fontane vorgesehenen entspricht und sie nur in Ansätzen mit dem Selbstbewusstsein einer Lene Nimptsch ausgestattet wird, ist die Figur Erwins eindeutig nach dem Vorbild des Botho von Rienäcker aus *Irrungen, Wirrungen* gearbeitet. Aus diesem anderen Roman Fontanes stammen auch die meisten Elemente des Figurengeflechts, in das die beiden Protagonisten eingelassen sind: die Familie Dörr, bei der Stine wohnt und die im Film eine Gärtnerei betreibt; der in Stine verliebte Gärtner Franke, den sie am Ende heiraten wird; und die Cousine Käthe von Sellenthin, für die sich eine von Zuneigung, aber auch von materiellen Erwägungen geleitete standesgemäße Ehe mit Erwin abzeichnet, der sich zwar für Stines Ehre duelliert, dem aber jeder Gedanke an Selbstmord fernliegt.

Auf der Makroebene der Handlung und Darstellung werden auf diese Weise Figuren und Motive aus beiden Romanen Fontanes zu schillernden Mustern des Wiederkennens und der Verfremdung übereinandergelegt.[12] Das Pendant dazu bildet auf der Mikroebene der filmischen Artikulation das Stilmittel der Überblendung als prägnanteste Form, die der Regisseur (und Mitautor des Drehbuchs) Fritz Peter Buch für sein Vexierspiel mit den beiden Fontane'schen Stoffen gefunden hat. Er greift damit auf eine formale Technik zurück, die im NS-Kino – darauf hat Karsten Witte hingewiesen – ein auffällig häufig verwendetes filmisches Darstellungsmittel war, das in Wochenschauen und Propagandafilmen wie *Ewiger Wald* (1936) und *Der ewige Jude*

11 Für den Hinweis danke ich Christine Hehle.

12 Schon Fontane hat auf die enge Verwandtschaft zwischen beiden Romanen hingewiesen, insbesondere im Hinblick auf ihr Personal (vgl. Zimmermann 2019, 315–322).

(1940) ebenso prominent zum Einsatz kam wie in den Filmen Veit Harlans oder in der *Feuerzangenbowle* (1943/44). „Die Überblendung im NS-Film besagt nie eine Verwandlung nach vorwärts, sondern stets eine Verwandlung nach rückwärts", beobachtet Witte (1993, 154) in diesem Zusammenhang. Neben dem Eindruck einer fortdauernden Rückstauung der Zeit, die dieses Stilmittel im Einklang mit der balladesken Form auch in *Das alte Lied* erfüllt, kommt ihm in diesem Film wie in anderen von Witte zitierten Beispielen (vor allem *Jud Süß*, 1940) die Funktion zu, die gesellschaftlichen Sphären – in unserem Fall zwischen Adel und Kleinbürgertum – permanent visuell und virtuell ineinanderfließen zu lassen, ohne die zwischen ihnen bestehenden Grenzen auf der narrativen Ebene in Frage zu stellen zu müssen.

In einer entscheidenden Hinsicht weichen die Überblendungen in *Das alte Lied* jedoch von denjenigen in den meisten NS-Filmen ab: Erfolgen sie in den anderen Filmen zumeist an den Gesichtern der Figuren, so nehmen sie in dieser Fontane-Verfilmung vornehmlich Objekte zum Gegenstand ihres Hinübergleitens in das nächste Bild, den nächsten Raum und/oder Zeitpunkt der Handlung: Die verzierte Front des Leierkastens eines Straßenmusikanten zerrinnt in ein Arrangement von Kerzenständern auf der Anrichte einer großbürgerlichen Gaststätte; das mit einer Landschaftsszene versehene Fensterelement in der Küchentür von Stines Schwester verwandelt sich in einen Waldweg, auf dem Erwin Stine nach Hause begleitet; Erwins Weihnachtstisch deckt sich von einer Einstellung zur nächsten wie von selbst; Jahreszeiten gehen fließend ineinander über.

Diese Eigenart der Überblendungstechnik lässt sich durchaus als Versuch verstehen, den Realismus Fontanes ins Filmische zu wenden. Im deutlichen Kontrast zu Fontanes objektzentrierten Beschreibungsverfahren, mit denen er Alltagsgegenstände als eigensinnige Realsymbole zur Geltung bringt (vgl. z. B. Schürmann 2010; D'Aprile 2018, 354–357), tendieren sie in *Das alte Lied* allerdings zusehends dazu, zu ornamentalen Oberflächen zu gerinnen und die Handlung lediglich auf ähnlich historisierende Weise zu umranken wie im Vorspann ein Zierrat verschnörkelter Linien den von Fontane geborgten Namen des Films. Im Anschluss an Gerhart von Graevenitz (2014, 446–456) ließe sich mit Blick auf diese visuellen Konglomerate von einer „Deckblatt"-Ästhetik sprechen. So ist denn auch die ‚Ordnung der Dinge', von der im Dialog so viel die Rede ist, in letzter Konsequenz mehr von den Ordnungen her gedacht – den sittlichen und moralischen, der Welt-, Geschlechter- und Rangordnung – als von den Dingen und ihren geheimen Bezügen zueinander. Ungeachtet ihrer Pracht werden sie Zug um Zug, Refrain für Refrain, Überblendung für Überblendung zu Insignien eines historischen und gesellschaftlichen Distinktionsvermögens heruntergewirtschaftet. Im Ergebnis entsteht die filmische Figur einer im Leerlauf um sich selbst kreisenden Bewegung, die aus den alten Bildern (und Liedern) immer neue Bilder (und Lieder) hervorbringt, jedoch keine Zukunft mehr kennt und lediglich noch künstlich am Leben gehalten werden kann: „Wir müssen immer weiter", pflegte Stine zu Erwin zu sagen, woran er sich nach dem beiderseits geleisteten Verzicht auf eine gemeinsame Zukunft erinnert. An Stines todgeweihter Schwester, der Chansonette Pauline (Grethe

Weiser), bewundert er in der letzten Szene des Films den Mut, wieder „ganz von vorne anzufangen“. Wenn im geschlossenen System des kollektiven Imaginären alles wiederkehren kann, so lässt die hermetische Abdichtung dieses Systems der ewigen Wiederkehr, wie sie der Film *Das alte Lied* betreibt, die Möglichkeit eines Scheiterns der Vorstellungskraft an den Ordnungen des Kollektivs zumindest erahnen. Und trifft darin doch noch den tieferen Sinn des Fontane-Gedichts, dem er seinen Titel verdankt:

> Es sang vor vielen tausend Jahren
> Die Nachtigall wie heute schon,
> Von Jahr zu Jahre – neue Scharen,
> Von Jahr zu Jahr – der alte Ton.
>
> Das alte Lied! auf allen Zweigen
> Tönt’s ewig schön den Wald entlang,
> Und doch, – der Dichter soll verschweigen,
> Was vor ihm schon ein andrer sang.
>
> Was schiert’s die Welt, ob tief empfunden
> Sein altes Lied, ob’s wahr, ob’s treu;
> Sie fragt: „Ist’s leidlich gut erfunden?“
> Und fragt vor allen: „ob es neu?“
>
> Weh, Abendrot, daß du mich wieder
> Zu einem alten Sange zwingst,
> Du Purpurträger, der du Lieder
> Von je als Huld’gungseid empfingst.
>
> Du Bild von einem Königsohne,
> Der, in sich selber stark und fest,
> Die strahlenreiche, goldne Krone,
> Als wär’s ein Spielzeug, sinken läßt. (GBA–Gedichte, Bd. 2, 281)

Filme

Ball im Metropol. Regie: Frank Wysbar, Neucophon Tonfilm-Produktion 1936/37.
Das alte Lied. Regie: Fritz Peter Buch, Berlin-Film GmbH 1944/45.
Der ewige Jude. Regie: Fritz Hippler, Deutsche Filmherstellungs- und Verwertungs-GmbH 1940.
Der Schritt vom Wege. Regie: Gustaf Gründgens, Terra-Filmkunst GmbH, 1938/39.
Der stumme Gast. Regie: Harald Braun, Ufa 1944/45.
Die Feuerzangenbowle. Regie: Helmuth Weiss, Terra-Filmkunst GmbH 1943/44.
Ewiger Wald. Regie: Hanns Springer und Rolf von Sonjevski-Jamrowski, Lex-Film 1936.
Fontane Effi Briest. Regie: Rainer Werner Fassbinder, Tango-Film 1972–74.
Heimat. Regie: Carl Froelich, Tonfilm-Studio Carl Froelich & Co 1938.
Ich glaube an dich / Mathilde Möhring. Regie: Rolf Hansen, Berlin-Film GmbH 1944–45/1950.
Jud Süß. Regie: Veit Harlan, Terra-Filmkunst GmbH 1940.
Rosen im Herbst. Regie: Rudolf Jugert, Divina-Film GmbH, 1955.

Literatur

[Anonym]: Fontanes Welt im Film. In: Film-Kurier 56, 14. Juli 1944.
Arnold-De, Silke Simine: „denn das Haus, was wir bewohnen, […] ist ein Spukhaus“. Fontanes *Effi Briest* und Fassbinders Verfilmung in der Tradition des *Female Gothic*. In: The Germanic Review 79 (2004), H. 2, S. 83–113.
Aurich, Rolf/Jacobsen, Wolfgang: Harald Braun. Literatur, Film, Glaube. München: edition text + kritik 2014.
Benjamin, Walter: Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 9: Rundfunkarbeiten (2 Teilbände). Berlin: Suhrkamp 2017.
Bornemann, Hans: Läßt Glück sich lernen? Theodor Fontane über die Kunst zu leben. In: Berliner Lokalanzeiger, 12. November 1940. Wiederabdruck in Tontsch 1977, S. 130–133.
Brennert, Hans: Mode Worte. Aus dem Mitteleuropäischen. Berlin: F. Fontane 1898.
Brennert, Hans: Heimat an der Havel. Zwei Szenen um Theodor Fontane und andere Wanderer durch die Mark. Reichs-Rundfunk-Gesellschaft Berlin, Fernsehsender. Erstsendung: 19. Juli 1938. Sendemanuskript (28-seitiges, paginiertes Typoskript, datiert 6. Juli 1938), Nachlass Archiv Brennert, Sign. 79d, Stadtmuseum Berlin, Theaterabteilung.
D’Aprile, Iwan-Michelangelo: Fontane. Ein Jahrhundert in Bewegung. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2018.
Daeglau, Grete: Effi, Stine und Mathilde. Fontane und die neuen Filmdrehbücher. In: Märkischer Adler, 16. März 1945. Wiederabdruck in Tontsch 1977, S. 134–136.
Drewniak, Bogusław: Der deutsche Film 1938–1945. Ein Gesamtüberblick. Düsseldorf: Droste 1987.
Eich, Günter: Gesammelte Werke. Bd. 2: Die Hörspiele 1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991.
Erstić, Marijana: Der anvisierte Zuschauer. Zu einer Spiegelreflexion in der *Effi-Briest*-Verfilmung Rainer Werner Fassbinders. In: Navigationen 5 (2005), H. 1–2, S. 125–137.
Graevenitz, Gerhart von: Theodor Fontane: ängstliche Moderne. Über das Imaginäre. Konstanz: Konstanz University Press 2014.
Hake, Sabine: Popular Cinema of the Third Reich. Austin: University of Texas Press 2001.
Kanzog, Klaus: Viermal Effi. Grundsätzliches zum Vergleich der Verfilmungen von Fontanes *Effi Briest*. In: Text & Kontext 18 (1993), H. 1–2, S. 68–80.
Lohmeier, Anke-Marie: Symbolische und allegorische Rede im Film. Die *Effi Briest*-Filme von Gustaf Gründgens und Rainer Werner Fassbinder. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): Theodor Fontane. TEXT+KRITIK-Sonderband. München: edition text + kritik 1989, S. 229–241.
Ly., W.: Ein Spielfilm ohne Kulisse. Blick auf den Ufa-Film *Der stumme Gast*. In: Film-Kurier 50, 23. Juni 1944.
Moeller, Felix: Der Filmminister. Goebbels und der Film im Dritten Reich. Berlin: Henschel 1998.
Nürnberger, Helmuth: Fontanes Welt. Berlin: Siedler 1997.
Reiners, Ludwig (Hrsg.): Fontane oder Die Kunst zu leben. Ein Brevier. Leipzig: Dieterich’sche Verlagsbuchhandlung 1939.
Reuter, Hans-Heinrich: Fontane. 2 Bde. [1968]. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1970.
Rundell, Richard J.: Literary Nazis? Adapting Nineteenth-Century German Novellas for the Screen: *Der Schimmelreiter*, *Kleider machen Leute*, and *Immensee*. In: Robert C. Reimer (Hrsg.): Cultural History through a National Socialist Lens. Essays on the Cinema of the Third Reich. Rochester: Camden House 2000, S. 176–195.
Schachtschabel, Gaby: Der Ambivalenzcharakter der Literaturverfilmung. Mit einer Beispielanalyse von Theodor Fontanes *Effi Briest* und dessen Verfilmung von Rainer Werner Fassbinder. Frankfurt a.M.: Peter Lang 1984.

Scheidgen, Irina: *Mathilde Möhring* oder *Ich glaube an dich*. Funktionale Transformation oder Werknähe in den Verfilmungen von Fontanes Roman. In: Knut Hickethier, Katja Schumann (Hrsg.): Die schönen und die nützlichen Künste. Literatur, Technik und Medien seit der Aufklärung. München: Fink 2007, S. 135–146.

Schmid, Eva M.J.: War Effi Briest blond? Bildbeschreibungen und kritische Gedanken zu vier *Effi Briest*-Verfilmungen. In: Franz-Josef Albersmeier, Volker Roloff (Hrsg.): Literaturverfilmungen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 122–154.

Schürmann, Uta: „Dingwelten". Das Entziffern narrativer Spuren in Fontanes Prosawerk im Kontext zeitgenössischer Kriminalistik. In: Stephan Braese, Anne-Kathrin Reulecke (Hrsg.): Realien des Realismus. Wissenschaft – Technik – Medien in Theodor Fontanes Erzählprosa. Berlin: Vorwerk 8 2010, S. 182–200.

Seeßlen, Georg: Irrungen, Wirrungen. Schön, maßvoll, unmöglich: Deutsche Fontane-Filme zwischen Ideologie und Nostalgie. In: Der Tagesspiegel, 17. September 1998.

Segeberg, Harro/Eversberg, Gerd (Hrsg.): Theodor Storm und die Medien. Zur Mediengeschichte eines poetischen Realisten. Berlin: Erich Schmidt 1999.

Tontsch, Ulrike: Der „Klassiker" Fontane. Ein Rezeptionsprozess. Bonn: Bouvier 1977.

Tontsch, Ulrike: Fontane im Lesebuch. Mechanismen der Rezeptionslenkung am Beispiel der Vermittlungsinstanz Schule. In: Hugo Aust (Hrsg.): Fontane aus heutiger Sicht. Analysen und Interpretationen seines Werks. Zehn Beiträge. München: Nymphenburger 1980, S. 282–294.

Trann, Karl: Fontanes Gestalten und ihre Welt. Der Film fand zu den Stoffen des Dichters. In: Film-Kurier 72, 8. September 1944.

Wedel, Michael: Schuld und Schaulust. Formen und Funktionen des deutschen Kriminalfilms bis 1960. In: Rainer Rother, Julia Pattis (Hrsg.): Die Lust am Genre. Verbrechergeschichten aus Deutschland. Berlin: Bertz + Fischer 2011, S. 25–40.

Welsh, David: Propaganda and the German Cinema, 1933–1945. Oxford: Oxford University Press 1983.

Witte, Karsten: Film im Nationalsozialismus. In: Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler (Hrsg.): Geschichte des deutschen Films. Stuttgart und Weimar 1993, S. 119–170.

Wittenbrink, Theresia: Rundfunk und literarische Tradition. In: Joachim-Felix Leonhard (Hrsg.): Programmgeschichte des Hörfunks in der Weimarer Republik. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1997, Bd. 2, S. 996–1097.

Wittig-Davis, Gabriele: The Metamorphosed Text. A Multimedia Approach to Theodor Fontane's *Mathilde Möhring* in Text and Film. In: Die Unterrichtspraxis/Teaching German 28 (1995), H. 2, S. 132–145.

Wittig-Davis, Gabriele: „Von den andren … hat man doch mehr …"? Kunst und Wirklichkeit, Weiblichkeit und Fremdsein in Theodor Fontanes *Mathilde Möhring* als Roman und Film. In: Hanna Delf von Wolzogen, Helmuth Nürnberger (Hrsg.): Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts. Bd. 2. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 217–236.

Zimmermann, Hans Dieter: Theodor Fontane. Der Romancier Preußens. München: C.H. Beck 2019.

David Brehm

Kulturpoetik der Neuausgabe: *Irrungen, Wirrungen* um 1950

1 Medien der Lektüre

Im Frühjahr 1950 wendet sich der „Berliner Werktätige" Alfred S. mit einem entrüsteten Leserbrief an die Redaktion des *Neuen Deutschland*. Ob man nicht „diesem Theodor Fontane das Schmieren dieser Art von ‚Romanen' glattweg verbieten" könne? „In dem heftigen Ringen um unseren Aufbau", so empört sich S., sitze

> dieser Schmierfink irgendwo müßig und beladen mit bürgerlicher Ideologie herum, quetscht seine Keksbirne aus, daß sie überströmt in begeisterten Ergüssen auf das schöne Kaiserreich, die herrlichen Offiziere, die Macht der Schwerter usw. … Ein Buntmetalldieb bei der S-Bahn ist kein schlimmerer Saboteur als dieser Herr Fontane …" (Lüdecke 1950, 3)

Die Tirade des Alfred S., so unterrichtet das *Neue Deutschland* seine Leser:innen, beziehe sich

> auf Theodor Fontanes Roman „Irrungen, Wirrungen", den der Briefschreiber als „Schund", „Dreck" und „vergiftende Lektüre" ablehnt. Insgesamt bekundet er durch seine Zuschrift den zielbewußten Willen, mit ganzer Kraft am demokratischen Aufbau und an der kulturellen Erneuerung mitzuwirken. Aber – dieser aktive und interessierte Berliner Werktätige kennt einen der größten deutschen Schriftsteller nicht. Er hält den bürgerlichen Realisten Theodor Fontane (1819 bis 1898) für einen heutigen Autor und seinen 1888 erschienenen Roman „Irrungen, Wirrungen" für ein jüngst entstandenes Buch. (Lüdecke 1950, 3)

Dass Fontane um 1950 den Eindruck eines „heutigen Autor[s]", *Irrungen, Wirrungen* den eines „jüngst entstandene[n] Buch[es]" erwecken kann, wertet das publizistische Zentralorgan der SED als Armutszeugnis einer Kulturpolitik, die es, obwohl über Fontane „seit 1945 viel geschrieben und gesprochen worden" sei, offenkundig nicht vermocht habe, eine tiefe „Kluft zwischen Volk und Kunst" zu schließen. Dafür, „daß Alfred S. in ‚Irrungen, Wirrungen' das Produkt eines reaktionären Kitschfabrikanten vermuten konnte – und daß er sicherlich mit diesem Fehlurteil nicht allein steht", macht das *Neue Deutschland* aber auch die mediale Gestalt verantwortlich, in der Fontanes Roman seinem Leser entgegengetreten sei: nicht etwa in einer ehrwürdigen, die Historizität des Textes betonenden Buchausgabe, sondern in einem „Romanheft des Verlags der Nation, Berlin, das geschmackloserweise mit einem Filmfoto ‚geziert' ist" und dessen Herausgeber es versäumt habe, „die Käufer der preiswerten Unterhal-

https://doi.org/10.1515/9783110733235-035



Abb. 1: Theodor Fontane: Irrungen Wirrungen. Berlin: Verlag der Nation [1950].

tungsserie durch ein kurzes Vor- oder Nachwort auf den Charakter des Werkes und seine zeitliche Einordnung hinzuweisen“ (Lüdecke 1950, 3; vgl. Abb. 1).[1]

Der Artikel bringt einen Zusammenhang von (Re-)Lektüre und medialer (Re-)Formatierung des Romans ins Spiel, auf den es mir im Folgenden ankommt. Das vom *Neuen Deutschland* mit Verachtung gestrafte Romanheft nämlich ist keineswegs die einzige Neuausgabe, in der *Irrungen, Wirrungen* in der Nachkriegszeit auf den Markt gelangt. Zwischen 1945 und 1960 werden mindestens dreizehn weitere Einzelausgaben des Romans in Ost- und Westdeutschland neu publiziert. Als Oktavband in gebundener Form erscheint *Irrungen, Wirrungen* 1947 im Leipziger Verlag Volk und Buch, 1948 im Schweriner Petermänken-Verlag, 1949 bei Bertelsmann in Gütersloh, bei Moritz Schauenburg im schwarzwäldischen Lahr, bei Kantorowicz (West-Berlin) und bei Pontes (Stuttgart, West-Berlin), 1951 im Ost-Berliner Verlag Das Neue Berlin, 1956 im Kölner Atlas-Verlag sowie in der in Hamburg und West-Berlin erscheinenden Deutschen Hausbücherei, 1958 schließlich im Ost-Berliner Aufbau-Verlag. Überdies tritt der Roman in den ersten eineinhalb Nachkriegsjahrzehnten in drei Varianten als Taschenbuch an die Öffentlichkeit: 1952 im Lehning-Verlag (Hannover), 1954 bei Kiepenheuer & Witsch (Köln) und 1960 im Ullstein-Verlag (West-Berlin).

1 Die Fotografie zeigt Marianne Hoppe und Paul Hartmann in Gustaf Gründgens’ *Effi Briest*-Verfilmung *Der Schritt vom Wege* (D 1939). Ein Hinweis auf den Leserbrief und die Replik im *Neuen Deutschland* findet sich bereits bei Ester 1976, 169–170.

Im Unterschied zu den buch- und journalförmigen Erstdrucken von Fontanes Texten, deren Medialität und Materialität die Fontane-Forschung schon seit längerem ein hohes Maß an Aufmerksamkeit entgegenbringt,[2] haben Neuausgaben wie diese bislang kaum Interesse auf sich gezogen. Demgegenüber schlägt dieser Aufsatz vor, die literaturwissenschaftliche Perspektive auf Fontanes Texte im Sinne einer Kulturpoetik der Re-Publikation diachron zu erweitern, die exemplarisch in den Blick zu rücken sucht, wie seine Texte in je neuen Gegenwarten[3] zu Schauplätzen neuer kultureller Verhandlungen werden – und dabei das Druckobjekt in seiner konkreten Materialität selbst als einen solchen Schauplatz zur Geltung bringen möchte. Ich folge dabei der von Roger Chartier ins Spiel gebrachten materialphilologischen Prämisse, dass – der Fall des Lesers Alfred S. führt es vor Augen –

> die Bedeutungen eines Textes von den Formen abhängig sind, in denen ihn die Leser [...] rezipieren und aneignen. Sie werden nie mit abstrakten, ideellen, aller Dinglichkeit enthobenen Texten konfrontiert: sie gehen mit Objekten um, deren Organisation eine Lektüre vorgibt, welche wiederum das Erfassen und Verstehen des gelesenen Textes bestimmt. (Chartier 1990, 7–8)

„Zu erwarten" sind mithin, so Volker Mergenthaler in einer an Chartier anschließenden Modellstudie zu Abdrucken von Hoffmanns *Fräulein von Scuderi* zwischen 1819 und 1871, „von den unterschiedlichen ‚Editionsformen', in denen literarische Texte vorliegen, je spezifisch ‚formatierte' Lektüren" (Mergenthaler 2018, 11; vgl. auch Earle 2009, 158; zum Formatbegriff Spoerhase 2018).

In diesem Sinne möchte ich eine Perspektive auf Fontanes Roman vorschlagen, die entgegen der literaturwissenschaftlichen Tendenz, das Bedeutungspotenzial literarischer Texte als durch die kulturellen Koordinaten seiner Entstehungs- oder Erstpublikationszeit restringiert zu konzipieren, die prinzipielle Offenheit der Texte für kulturelle Reformatierungen, Rekontextualisierungen und Resemantisierungen betont. „[The] busy afterlife of the literary artifact", so Rita Felski,

> refutes our efforts to box it into a moment of origin, to lock it up in a temporal container. Of course, the moment of a text's birth places obvious limits on theme, form, or genre [...]. And yet these constraints do not rule out possibilities of transtemporal connection [...]. (Felski 2015, 160)

Insbesondere hinsichtlich der Republikation des Textes im Taschenbuchformat lässt sich dabei an eine Studie von David M. Earle anknüpfen. Mit Blick auf Ausgaben kanonisierter Texte der englischsprachigen Moderne im *Pulp*- und *Paperback*-Format hat Earle gezeigt, wie ein- und derselbe Text „under different auspices or wrappers, sold as a reprint in a different market evinces different textual and hermeneutical dynamics"

---

2 Vgl. u. a. Helmstetter 1998 (zu *Irrungen, Wirrungen* 127–150); Günter 2008, 209–237; Beck 2014; Graevenitz 2014; Gretz 2014. Zur literaturwissenschaftlichen Privilegierung von „first editions" vgl. Earle 2013, hier 49.

3 Zur Historisierung von ‚Gegenwart' vgl. Lehmann und Stüssel 2020.

(2009, 162). Die literaturwissenschaftliche Relektüre (vermeintlich) wohlbekannter Texte im (vermeintlich) minderen Format birgt für Earle die Aussicht, gleichsam verschüttete Texteigenschaften freizulegen, die ein den hochkulturellen Rang der Texte wie selbstverständlich einpreisender Blick zu übersehen droht: Reprints dieser Art, so Earle, „can be used archaeologically (in the Foucauldian sense) to re-create aspects of modernism lost due to the accumulation of critical or cultural capital" (Earle 2009, 158).

Als „Zone[n] des Übergangs" und der „Transaktion" (Genette 2001, 10) zwischen Text und Öffentlichkeit werden die Paratexte der Neuausgaben im kulturpoetischen Sinne (Greenblatt 1990; Baßler 2005) beobachtbar als Schauplätze semiotischer und diskursiver ‚Tauschgeschäfte' von Fontanes Roman mit der Kultur, in die er neu hineingestellt ist und in der er auf neue Weise gelesen werden kann. Entsprechend gilt das Interesse der folgenden Überlegungen zu *Irrungen, Wirrungen* den historischen Lektüreofferten eines Textes, in dessen medialen Reformatierungen nach 1945 Verhältnisse von Tradition und Gegenwart, Hoch- und Populärkultur, kritischem und affektivem Lesen zur Disposition stehen.

2 Theodor Fontane, Trümmerliterat

Wenn, in den Worten des *Neuen Deutschland*, über Theodor Fontane „seit 1945 viel geschrieben und gesprochen" wird – und zwar gleichermaßen in Ost und West –, so geschieht dies im Rahmen eines umfassenden Rückbezugs auf kulturelle Traditionsbestände, wie ihn auf buchhändlerischer Seite etwa im September 1949 *Die Zeit* diagnostiziert. Nicht nur seien viele Verlage

> eifrig bemüht, alles Neue von drinnen und draußen alsbald zu ‚edieren' […]; sie versuchen auch gleichzeitig, das Verlorene wieder zutage zu fördern: die Klassiker, die schon vor dem Kriege einer literaturfeindlichen „Kulturpolitik" zum Opfer fielen und nicht mehr neu hergestellt wurden, berühmte und beliebte Romane und Novellen und Werke der Wissenschaft, die in privaten und öffentlichen Bibliotheken dem Feuer zum Opfer fielen oder im Strudel der Ereignisse verschwanden. ([Anonym] 1949)

Unter den einhundert meistverkauften Büchern in Deutschland 1945–1961 befinden sich 24 deutschsprachige Titel, die ihre Erstausgabe bereits vor 1933 erlebt haben (vgl. Adam 2016, 310). Fontane, der im Horizont einer allenthalben konstatierten „Flucht in die Vergangenheit" in westdeutschen Buchhandlungen ähnlich „stark gefragt" ist ([M. M.] 1948, 421) wie in der „umfangreiche[n] Volksbücherei" einer „mittleren Provinzstadt in Thüringen", die ihn 1947 gar ihren „am meisten gefragte[n] deutsche[n] Autor" nennt (Steen 1947, 2), gehört zu den prominentesten der solchermaßen wiedererweckten Geister der Tradition. Auch in einer Universitätsbuchhandlung in Frankfurt am Main, die „in ihrem kombinierten Sortiment von Dichtung, Wissenschaft, Wirtschaft und Unterhaltung am besten einen Querschnitt durch den allgemeinen

Buchbedarf" der Stadt biete, sind einer Reportage der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vom 16. Mai 1950 zufolge die „[b]eide[n] berühmtem ‚Theodore'", Storm und Fontane, „seit jüngster Zeit sehr beliebt" ([de Br.] 1950, 9). Ihr poetischer Realismus (dem der Artikel etwas verblüffende Qualitäten zuschreibt) erscheint der *Frankfurter Allgemeinen* geeignet, ästhetischen Bedürfnissen der in ganz anderem Sinne „realistischen Sphäre" der Nachkriegszeit entgegenzukommen:

> Warum liest der Frankfurter lieber Storm, Fontane oder die großen ausländischen Familienromane? – Weil er, aus der realistischen Sphäre der Bombentrümmer und zerrissenen Familien, Ehezwiste und Atombombenängste kommend, zwar den süßen Kitsch verachtet, aber seiner Seele einen Halt an Darstellungen einer gefestigten familiären und gesellschaftlichen Welt und echter großer Leidenschaften geben möchte. ([de Br.] 1950, 9)

Die Neuausgaben von Fontanes Texten bilden, solchermaßen rezeptionskulturell perspektiviert, ganz genau so einen Bestandteil literarischer Nachkriegskultur wie die neuen Romane von Heinrich Böll und Irmgard Keun, die Übersetzungen von Hemingway und Sartre, die Lyrikbände und Ratgeber, mit denen sie in zeitgenössischen Buchhandlungen und Wohnzimmern Rücken an Rücken stehen: als Elemente eines ‚synchronen Archivs' der Gegenwart (vgl. Baßler 2005, 176–205), für das literarhistorische Epochengrenzen von nachgeordneter Relevanz sind: „Most readers, after all, have no interest in the fine points of literary history; when they pick up a book from the past, they do so in the hope that it will speak to them in the present." (Felski 2008, 11)

Entsprechend groß ist im zeitgenössischen Diskurs das Interesse an der spezifischen Aktualität von „Theodor Fontane heute" (Ludwig 1946/47), den man als Vorbild demokratischen Denkens (und in der frühen DDR als scharfen Kritiker der bürgerlichen Gesellschaft) entdeckt (vgl. Tontsch 1977, 90–92; Ester 1976). Einem zeitgenössisch prominenten Deutungsmuster entsprechend (vgl. Wende 2000) adressiert man Fontane emphatisch als *poeta vates*-Figur, als „Seher des Untergangs" (Wohlgemuth 1948) und „Führer zur Selbstbesinnung" (Ludwig 1946/47, 748). Offensiv befragt man sein Werk nach „Möglichkeiten der Anknüpfung" (Ludwig 1946/47, 739), erkennt in „Fontanes Gedanken- und Gestaltenwelt [...] prophetische Aktualität": „Stehen wir doch", so heißt es etwa 1948 in der Zeitschrift *Deutsche Beiträge*, „auf den Trümmern jener Welt, deren Wanken sein für alle Risse und Gewichtsverlagerungen auf jedem Gebiet seismographisch empfindlicher Geist unablässig registrierte!" (Poeschel 1948, 455)

Solche Tendenz zur Modellierung von ‚Theodor Fontane' als Reflexionsfigur politischer Gegenwartsdeutung klammert die Historizität seiner Texte allerdings selten aus; vielmehr kommt es vielfach zu Überkreuzungen und Konkurrenzen von Aktualisierungs- und Historisierungsinteressen. Hält das Vorwort eines 1948 vier Fontane-Romane versammelnden Bandes mit dem Titel *Lern überwinden – Lern entsagen* dem „bedenklichen Mißverständnis", die Texte würden bloße „Angelegenheiten von vorgestern" behandeln, mit Verve entgegen: „Sie bleiben so gegenwartsnah wie alle große Kunst" (Pechel 1948, VIII), so verknüpft man andernorts mit dem Namen Fontane

gerade das Versprechen, aus den Trümmerlandschaften der Gegenwart in die heile Vergangenheit jenes ‚Vorgestern' entfliehen zu können. Als „[e]ine der charakteristischsten Persönlichkeiten des Berlins, wie es etwa in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Gestalt gewonnen hat und jetzt unter Fliegerbomben und Flammen in Trümmer gesunken ist", stellt das *Neue Deutschland* im Dezember 1946 Fontane vor, in dessen „Romanen und Erzählungen [...], wie kaum an anderer Stelle, das Berlin vor der Jahrhundertwende" aufgehoben sei ([cz.] 1946, 2). Ostentativ *als* Wunschphantasie ausgestellt ist solche Modellierung Fontanes als Sehnsuchtsfigur restaurativer Nostalgie (vgl. Boym 2001, 41) in einem Feuilleton der Ost-Berliner *Neuen Zeit* vom 6. April 1947, dessen Sprechinstanz sich aus dem „weiten wüsten Raum" der Stadt „ins Traumland" einer „Berliner Campagna" imaginiert – um am Potsdamer Platz prompt „unser[em] alten Fontane" zu begegnen, der, „als hätt' er meinen leisen Ruf vernommen", dem „klein[en] und bänglich[en]" Ich („nicht abzusehen die Trümmer, so totenstill der Weg") als *deus ex machina* erscheint. Die empirische Erzählgegenwart und die fiktiv-historische Welt von Fontanes Figuren blendet der Text ineinander:

> Wir biegen durch die beiden zerstörten Torhäuschen in die Leipziger Straße ein, und auch die Schatten seiner Gestalten werden lebendig; Frau Jenny Treibel läßt sich über den Spittelmarkt kutschieren, und die süße Adultera träumt zum Petriturm hinüber. (Stremlow 1947, 3)

An der hier aufscheinenden Vielzahl von Erinnerungs- und Appropriierungspraktiken nun, die sich nach 1945 mit ganz unterschiedlichen Interessen an den Namen Fontane heften, haben die Neuausgaben von *Irrungen, Wirrungen* in spezifischer Weise Teil. Dies möchte ich zunächst mit Blick auf Lektüreangebote des Romans im Lichte der jeweiligen Rahmungs- und Gestaltungspolitiken der gebundenen Ausgaben fokussieren – um anschließend kontrastiv eine eigentümliche Taschenbuchausgabe ins Auge zu fassen, die in vielfacher Hinsicht aus der medialen Reihe fällt.

3 Retrotopien

Im Unterschied zur „Roman für alle"-Ausgabe des Alfred S. sucht die Mehrzahl der Ausgaben über die kulturelle Reputation von Fontanes Roman von vornherein keinerlei Zweifel aufkommen zu lassen. In harmonischem Einklang reklamieren die Klappentexte (soweit sie überliefert sind[4]), die Vor- oder Nachworte der gebundenen Ausgaben den überzeitlichen Wert des Textes als „einmalige künstlerische Leistung" von „Rang und Geltung" (Fontane 1947, 222), als „Meisterwerk eines großen Erzählers" (Fontane 1948, U2), als „klassisch gewordene[ ] Liebesgeschichte" (Fontane

---

4 Schutzumschläge von Fontane 1947 und 1949b waren im Theodor-Fontane-Archiv, den im KVK gelisteten Bibliotheken und im antiquarischen Handel nicht zu ermitteln.

1949a, U2), als „meisterhaft[e]“ Darstellung der „besondere[n] Atmosphäre Berlins im vorigen Jahrhundert“ (Fontane 1951, U2), als Produkt „meisterhafter Sprachtechnik“ (Fontane 1956a, U2), als Zeugnis „meisterhafter Erzählkunst“ (Fontane 1958, U2) – und auch die Fontane in wortidentischen Biogrammen als „großen Romancier[ ]“ würdigenden Taschenbuchausgaben von Kiepenheuer & Witsch (Fontane 1954) und Ullstein (Fontane 1960) stimmen in diese paratextuelle Nobilitierungsrede ein.

Ebenso forciert zeichnen die illustrierten Einbände und Schutzumschläge der gebundenen Ausgaben dem Roman einen markanten visuellen Vergangenheitsvektor ein: so etwa die Petermänken-Ausgabe, die *Irrungen, Wirrungen* kurzerhand mit dem neuen Untertitel „Roman aus dem alten Berlin“ versieht und die (anachronistische[5]) Ansicht eines solchen „alten Berlin“ auf dem Umschlag als intaktes Idyll in niedlicher Buntheit präsentiert, die zu den Trümmerlandschaften in denkbar schroffem Kontrast steht (Abb. 2), die Ausgabe des Kölner Atlas-Verlags, auf deren Umschlag eine vormoderne Ansicht von Kutsche und Reiter eine graue Stadtkulisse mit akzentuiertem Pinselstrich und leuchtenden Farben, so der Eindruck, übermalt (Abb. 3), oder die Ausgabe der Deutschen Hausbücherei, deren Einbandillustration die Eröffnungsszene des Romans aufgreift, den Betrachter:innen dabei exakt jene Beobachtungsposition gegenüber der Dörr'schen Gärtnerei zuweist, in der im Eröffnungsabsatz des Romans auch die impliziten Leser:innen platziert werden, überdies die markante Farbgebung des „rot und grün gestrichene[n] Holztürmchen[s]“ (Fontane 1956b, 5)[6] gestalterisch zitiert und durch solche Engführung von Bucheinband und erzählter Idylle das Buch selbst in subtiler Weise *als* materialisiertes Idyll zur Geltung bringt (Abb. 4). Auch auf den Umschlag- bzw. Einbandillustrationen der Ausgaben von Kantorowicz (Abb. 5), Pontes (Abb. 6), Bertelsmann (Abb. 7) und Das Neue Berlin (Abb. 8) verweisen Kleidung oder Fortbewegungsmittel der Figuren deutlich aus der Gegenwart der Nachkriegszeit heraus; und auch hier sind Szenerien des Idyllischen, Vor-Modernen, Nicht-Urbanen aufgerufen. Die Aufbau-Ausgabe von 1958 hebt sich hiervon ab; auch sie versieht den Text mit Historizitätsmarkern, indem sie den Titel in Fraktur setzt und eine weibliche Figur in historischer Mode zeigt, verzichtet dabei aber – konsequenterweise, wie sich zeigen wird – auf ostentative Idyllisierungsgesten (Abb. 9).

Für die Leser:innen solcher Ausgaben, die eine Bildpolitik retrotoper Idyllisierung betreiben, scheinen die Wege klar vorgezeichnet für eine nostalgische Lektüre, die sich an Schauplätze wie die „damals noch in ländlicher Stille“ (Fontane 1951, U2) gelegene Dörr'sche Gärtnerei in der Gegend des „vielgeliebten, [...] heute zerstörten Tiergarten[s]“ (Harms 1948, 8) als verschüttete *lieux de mémoire* heften darf. Wie aber verträgt sich Fontanes Roman mit solchen Retroisierungs- und Idyllisierungstendenzen? Erlaubt er einen wehmütigen Rück-Blick auf trümmerfreie Westberliner Idyllen,

5 Der abgebildete Sakralbau ähnelt stark der Schöneberger Königin-Luise-Gedächtniskirche, deren Grundsteinlegung auf 1910 datiert (für diesen Hinweis danke ich Lotta Ruppenthal).

6 Zitate aus dem Romantext werden nach der jeweils im analytischen Fokus stehenden historischen Ausgabe nachgewiesen; wo der Blick mehreren Ausgaben gilt, exemplarisch nach Fontane 1949a.



Abb. 2: Theodor Fontane: Irrungen, Wirrungen. Roman aus dem alten Berlin. Schwerin: Petermänken 1948. Schutzumschlag (Gestaltung: Herbert Bartholomäus).



Abb. 3: Theodor Fontane: Irrungen – Wirrungen. Roman. Köln: Atlas [1956]. Schutzumschlag.

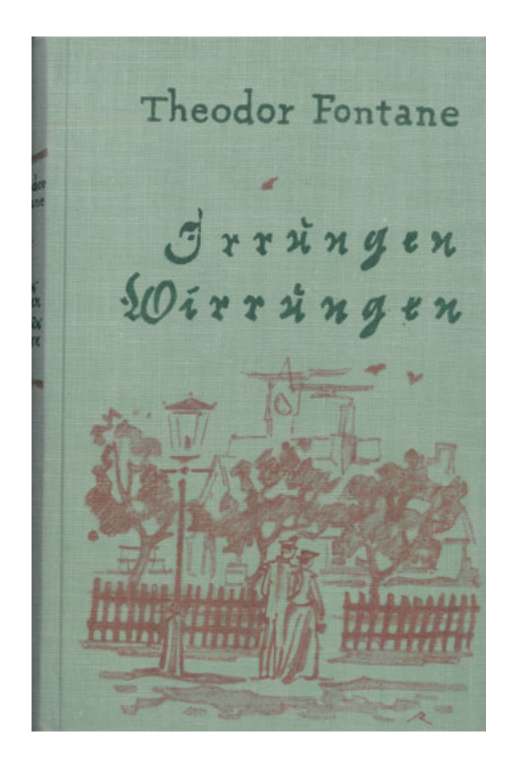


Abb. 4: Theodor Fontane: Irrungen Wirrungen. Roman. Hamburg, Berlin: Deutsche Hausbücherei 1956. Vorderdeckel (Gestaltung: Werner Rebhuhn).

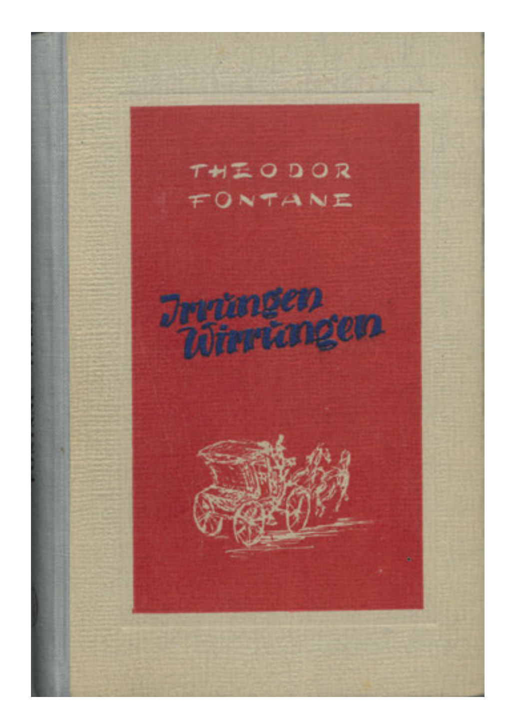


Abb. 5: Theodor Fontane: Irrungen, Wirrungen. Berlin: Kantorowicz 1949. Vorderdeckel.

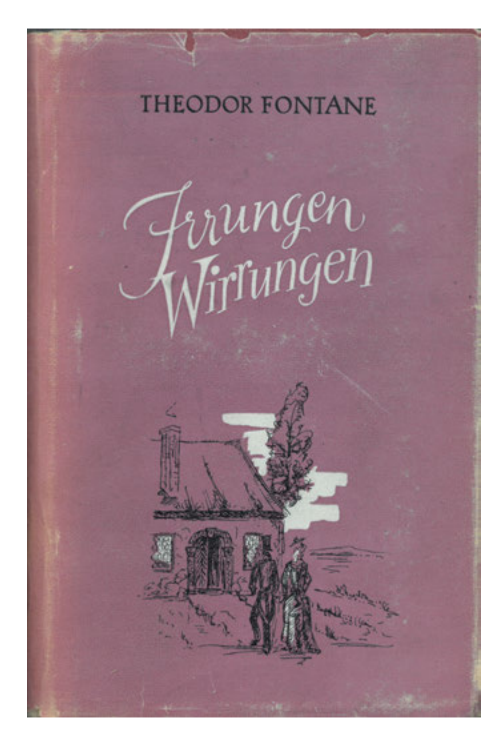


Abb. 6: Theodor Fontane: Irrungen · Wirrungen. Berlin, Stuttgart: Pontes 1949. Schutzumschlag.

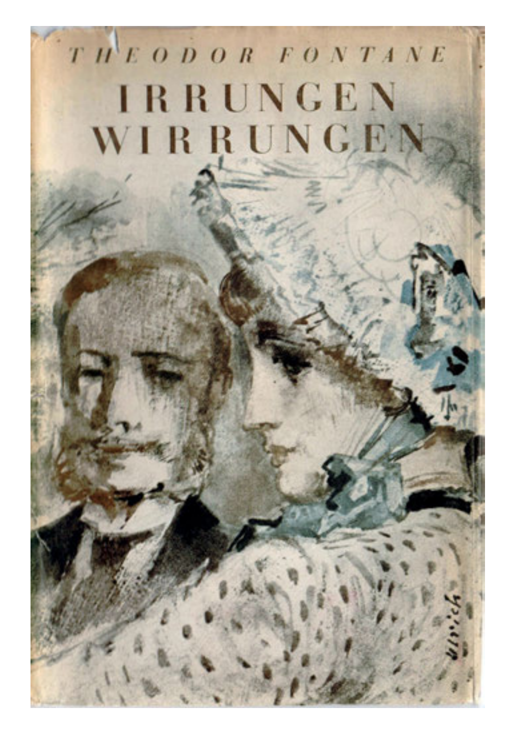


Abb. 7: Theodor Fontane: Irrungen Wirrungen. Roman. Mit Illustrationen von Gerhard Ulrich. Gütersloh: Bertelsmann 1949. Schutzumschlag.

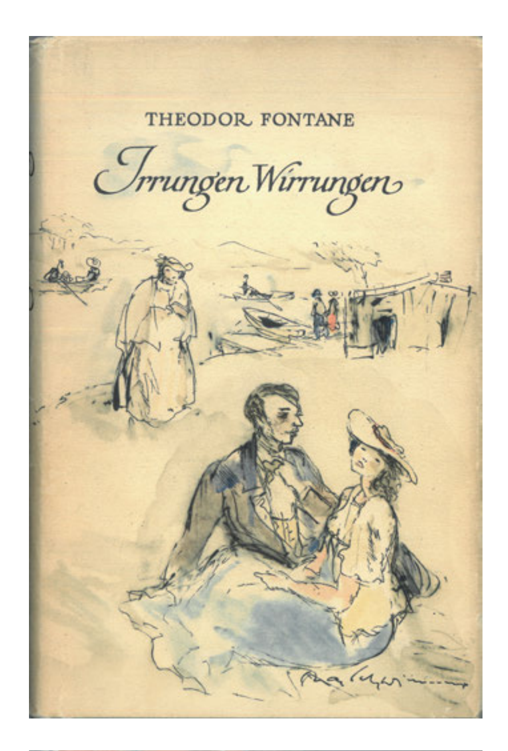


Abb. 8: Theodor Fontane: Irrungen Wirrungen. Roman. 3. Aufl. Berlin: Das Neue Berlin 1951 [1951]. Schutzumschlag (Gestaltung: Max Schwimmer).

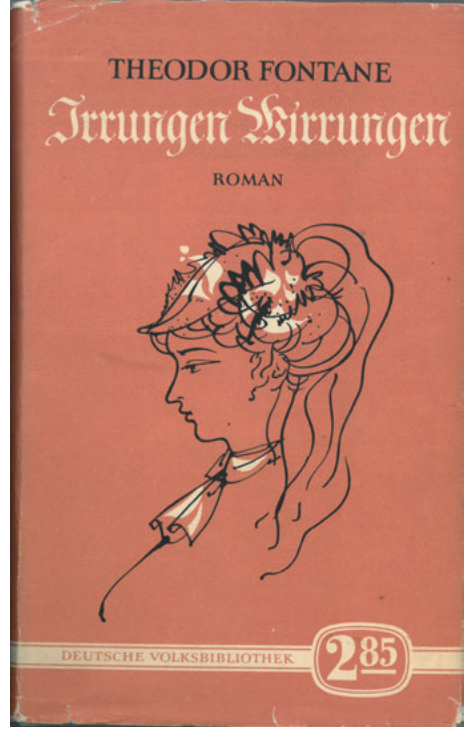


Abb. 9: Theodor Fontane: Irrungen Wirrungen. Roman. Berlin: Aufbau 1958. Schutzumschlag (Gestaltung: Gerhard Kurt Müller).

überdies auf „Altstadt-Dresden" samt „Kuppel der Frauenkirche" (Fontane 1949a, 167), wie ihn Botho und Käthe auf ihrer Hochzeitsreise werfen? Welche Avancen, welche Schwierigkeiten macht er nostalgisch disponierter Lektüre?

Die Leser:innen von *Irrungen, Wirrungen* haben es mit einem Roman zu tun, der, insbesondere in seiner zweiten Hälfte, selbst ganz und gar im Zeichen von Erinnerung und Wiederholung steht[7] und in dem sich Glück und Sehnsucht der Figuren ihrerseits an in ihrer Vergänglichkeit betonte Idyllen „an der wandernden Grenze der schnell wachsenden Stadt" heften (Graevenitz 2014, 476). Vom ersten Satz an versieht der Roman das erzählte Geschehen mit der Signatur des Vorläufigen, Brüchigen; schon von Fontanes Erzähler kann das Idyll der Dörr'schen Gärtnerei ja nur noch als bereits verschwundenes, bloß „Mitte der siebziger Jahre noch" bestehendes heraufbeschworen werden (Fontane 1949a, 5). Und auch die Figuren haben es mit den „alten Zeiten" (Fontane 1949a, 182). In Lenes Sentenz: „Erinnerung ist viel, ist alles. Und die hab ich nun und bleibt mir und kann mir nicht mehr genommen werden" (Fontane 1949a, 161) könnte nostalgisch eingestellte Lektüre somit vermeintliche Bestätigung erkennen, vor allem aber im für „sentimentale Gedanken" (Fontane 1949a, 49) überaus anfälligen Botho einen – fragwürdigen – Gewährsmann finden. Reflexion erfährt der paratextuell beschworene Rück-Blick der Nachkriegsleser:innen auf das „alte Berlin" insbesondere im 22. Kapitel in Bothos wehmütiger Erinnerung an den „Dörrsche[n] Garten, de[n] Gang nach Wilmersdorf, die Partie nach Hankels Ablage" als Schauplätze einst erfüllter Gegenwart, die schon im Hier und Jetzt der letzten Romankapitel nur noch als „Bilder" „längst [z]urückliegende[n]" Glücks re-imaginiert werden können:

> Das war der letzte Tag gewesen, die letzte glückliche Stunde … „[…] Ach sie war so lieb und gut an jenem Nachmittag, als wir noch allein waren und an Störung nicht dachten, und ich vergesse das Bild nicht, wie sie da zwischen den Gräsern stand und nach rechts und links hin die Blumen pflückte. […]" (Fontane 1949a, 240)

Als affektiv aufgeladene Andenken hat Botho die Blumen und Lenes Briefe aufbewahrt, will aber nun „ein Ende damit machen. Was sollen mir diese toten Dinge, die mir nur Unruhe stiften und mir mein bißchen Glück und meinen Ehefrieden kosten, wenn je ein fremdes Auge darauf fällt." (Fontane 1949a, 240) Botho entschließt sich zur Verbrennung der Erinnerungsobjekte – was dem Erzähler Gelegenheit gibt, affektpoetisch noch einmal in die Vollen zu gehen, zu betonen, wie Botho „jetzt im Wiederlesen" von Lenes Briefen „Rührung" erfährt, wie er mit dem „Gefühl eines süßen Schmerzes", ja mit regelrechter Schmerzlust diese Briefe „Blatt auf Blatt […] in Feuer aufgehen" lässt (Fontane 1949a, 241–242). Zugleich wird den Leser:innen durch die

7 Und zwar auf der Ebene seiner Handlungsstruktur wie im motivischen Detail: „Jedes Text-Element kommt in *Irrungen, Wirrungen* mindestens zweimal vor, in zwei verschiedenen Versionen oder Registern, in asymmetrischen Spiegelungen und formalen oder semantischen Doubletten." (Helmstetter 1998, 142)

Allusion der markanten Titelformel im Romantext just an dieser Stelle das Lektüreobjekt ins Bewusstsein gerufen, das sie selbst in den Händen halten, so dass nostalgische Brief- und Romanlektüre reflexiv zusammengeschlossen sind: „Viel Freud, viel Leid", denkt Botho, *seine* Erinnerungsmedien in den Händen haltend, „Irrungen, Wirrungen. Das alte Lied." (Fontane 1949a, 241) Der Roman evoziert nostalgische Erinnerung nicht nur, er inszeniert sie auch, macht sie zum Gegenstand von Beobachtung, potenziert nostalgisch disponierte Lektüre zu Nostalgie zweiter Ordnung.

Interpretationen des Romans haben vielfach gezeigt, dass Fontanes Text Sentimentalitäten nicht nur aufruft, sondern konterkariert, relativiert, reflektiert, dass er die Idylle „widerlegt" (Müller-Seidel 1980, 266), sie als „Wunschwelt" ausstellt (Liebrand 1990, 104), das Liebesmotiv „in Klammer[n] setzt" (Helmstetter 1998, 147), die „Sentimentalität vertreibt" (Mittenzwei 1970, 106), kurzum: dass er seinen Leser:innen einigen Anlass bietet, auch zu den eigenen Sentimentalitätstendenzen in reflexive Distanz zu treten. Befunde wie diese sind das Resultat minutiöser, bisweilen brillanter Lektüren, die dem Text auf der Höhe seiner Komplexität analytisch begegnen. Rezeptionsphänomenologisch gesprochen stellen solche Lektüren im Zeichen von „analytical detachment, critical vigilance, guarded suspicion" (Felski 2008, 2) aber nur *ein* Extrem auf einem Spektrum mehrerer möglicher Lesarten dar, die der Roman erfahren kann. Gegenüber einem „scholarly reading", „shaped by distinctive conditions and expectations", hat prominent Rita Felski die Vielfalt anderer, von ihrerseits spezifischen Erwartungen und Umständen geprägter „lay readings" betont, um beide Modi – ohne sie normativ gegeneinander auszuspielen – nach ihren jeweiligen Ausprägungen und Voraussetzungen befragen zu können:

> That one person immerses herself in the joys of *Jane Eyre*, while another views it as a symptomatic expression of Victorian imperialism, often has less to do with the political beliefs of those involved than their position in different scenes of reading (Felski 2008, 12).

Mit Blick auf *Irrungen, Wirrungen* weist schon Helmstetter (1998, 148) ausdrücklich auf die „Unwahrscheinlichkeit" einer Lektüre des Romans hin, die durchgehend seine „Differenzierungen und Einklammerungen beachtet und nicht mit emphatischen Reflexen auf die Schematismen reagiert", die der Text (unter Vorbehalten) ins Spiel bringt. Literarische Texte, so Felski entsprechend,

> lack the power to legislate their own effects; the internal features of a literary work tell us little about how it is received and understood, let alone its impact, if any, on a larger social field. [...] As cultural studies and reception studies have amply shown, aesthetic objects may acquire very different meanings in altered contexts; the transactions between texts and readers are varied, contingent, and often unpredictable. (Felski 2008, 9)

Fontanes Roman macht ja selbst von Anfang an klar, dass es auf die jeweilige „Beleuchtung", auf Umstände und Standpunkt ankommt, ob man zum Beispiel in einer Gärtnerei den „jämmerliche[n] Holzkasten" erkennt, der sie ist, oder das „Schloß", zu dem man sie verklären kann (Fontane 1949a, 12–13; vgl. Mittenzwei 1970, 97–98).

In Sachen „Beleuchtung“ nun sind die Paratexte der Neuausgaben in doppelter Hinsicht aufschlussreich: einerseits insofern sie einen Hinweis darauf geben, mit welchen Rezeptionsmodi die Verlage kalkuliert haben, andererseits sofern sie auf solche Rezeption – so „contingent“ und „unpredictable“ diese im je einzelnen Fall bleibt – selbst „[e]inwirken“ (Genette 2001, 10), den Roman in stimmungsvolles Dämmerlicht tauchen oder ihn analytisch erhellen können. Wenn etwa der Klappentext der Bertelsmann-Ausgabe unter massiver Aufbietung affektpoetischer Reizwörter hervorhebt, „Fontanes Kunst“ habe über das „verklungene Idyll aus dem Berlin der 70er Jahre und alle Not der Herzen [...] ein zartes, im Sommerabendwind wehendes Schleiertuch gebreitet und das alte Lied vom Scheidenmüssen gestimmt auf eine unendlich süße, unendlich leidvolle Melodie, die uns noch heute ans Herz greift“ (Fontane 1949a, U3), so trägt die topische Waschzettelsprache maßgeblich zu der Stimmung bei, die sie bewirbt; sie schwört die Leser:innen auf eine „Bewegung [des] Herzens“ (Fontane 1949a, 218) ein, wie sie der Text an Botho vorführen wird – und *nicht* auf eine Lektüre, die das „alte Lied“ als vom Roman „dekomponiert“ entziffert (Helmstetter 1998, 147). Der Klappentext zitiert hier den Roman selbst, der auch Botho von der (wiederholten) „Melodie“ des ‚alten Liedes‘ *Denkst du daran* „unendlich süß und unendlich schmerzlich“ ergriffen sein lässt (Fontane 1949a, 234–235).[8] Bothos Sentimentalität erscheint so zur wirkungsästhetischen Richtschnur des Romans erhoben. Entsprechend betont auch das Nachwort, den „Duft dieses köstlichen Buches“ nicht durch „nachmalende Deutung“ analytisch „zerrede[n]“ zu wollen (Fontane 1949a, 279–280). Vielmehr alludiert es Trümmer und historische Verwerfungen, um vor dieser Kontrastfolie die Stimmungsdimension des Romans, seine überzeitliche und gemeinschaftsstiftende Qualität zur Geltung zu bringen, die *imagined community* – das imaginäre „Wir“ – der Leser:innen „aufs schönste [zu] beweg[en]“:

> Mehr als ein halbes Jahrhundert ist vergangen, seit dieses Buch seinen Weg angetreten hat; das Gefüge unserer Gesellschaft, die Grundbedingtheiten unseres Lebens, ja selbst unsere Einstellung zu manchen Fragen letzter Entscheidung – all das hat sich gewandelt. Von der Landgrafenstraße (soweit sie noch steht) sucht niemand mehr Charlottenburger oder Wilmersdorfer Turmspitzen, und am Zoo gibt es weder dörfliche Gärtnereien noch schmale Wege „durch Klee und Korn“. Und dennoch ist, was Fontane geschrieben hat, jung, als wäre es gestern geschrieben, und niemand von uns liest „Irrungen, Wirrungen“ als „historischen Roman“. [...] Und mit einem fast wehmütigen Lächeln ergriffener Dankbarkeit legen wir ein Buch aus der Hand, das uns nicht nur köstlich unterhalten und aufs schönste bewegt hat, durch das wir (wie durch alles wahrhaft Große) auch ein wenig besser geworden sind. (Fontane 1949a, 285)

Zu einer ganz anderen Perspektive werden demgegenüber die Leser:innen der Ost-Berliner Ausgaben von 1951 und 1958 angehalten. Die Ausgaben stellen dem Text Vorworte voran, die einen wehmütigen Blick auf die dargestellten Verhältnisse von vornherein durchkreuzen, Aufmerksamkeit auf die im Text verhandelte Klassenfrage

8 Zum Stellenwert des Liedes vgl. Dunkel 2015, 33–37.

lenken. Sie zeichnen damit einer Sichtweise den Weg vor, wie sie im Text nicht Botho figuriert, sondern Lene, die sich von vornherein „gar nichts ein[bilden]“ (Fontane 1951, 30), „allem ehrlich ins Gesicht sehn“ (Fontane 1951, 47), keinerlei „Rührung [...] aufkommen lassen“ will (Fontane 1951, 72) – und die die Vorworte ihrerseits zur musterhaften Proletarierin verklären. Als „Höhepunkt des Romans“ exponiert Christfried Colers Vorwort zur Ausgabe des Neuen Berlin entsprechend nicht die „gemeinsam verbrachte[ ] Nacht“ in Hankels Ablage, sondern Lenes Geste der Hinwendung zu einem „arbeitende[n] Mädchen“ am Morgen danach, in deren „Arbeits-Taktschlag“ Botho bloße Hintergrund-„Musik“ erkennen will, Lene hingegen „ein Zeichen [...] und eine Fügung“ (Fontane 1951, 10). In Lenes Darstellung erkennen die Vorworte eine „gewandelte soziale Stellungnahme“ (Fontane 1951, 12), ein „dichterisches Urteil“ Fontanes, der hier schon, so das triumphale Zitat der Aufbau-Ausgabe, „etwas von der Größe jener Klasse“ geahnt habe, über die er „1896 [...] schrieb: ‚[...] Die neue, bessere Welt fängt erst beim vierten Stande an. [...] Sie, die Arbeiter, packen alles neu an, haben nicht bloß neue Ziele, sondern auch neue Wege.‘“ (Fontane 1958, 6) In seiner „realistischen, unsentimentalen Darstellung“ der Klassenverhältnisse liefere Fontane nicht weniger als einen „Beitrag zu der Erkenntnis, daß der Weg [...] zur Höhe einer neuen Form des Zusammenlebens der Menschen nur über die Beseitigung der Klassenherrschaft führte“ (Fontane 1951, 13). Wer den Roman 1951 oder 1958 geleitet von der Deutungshoheit dieser Vorworte einer Lektüre unterzogen hat, dürfte kaum zu der kritischen Ansicht gelangt sein, es müsse sich bei *Irrungen, Wirrungen* um das „Produkt eines reaktionären Kitschfabrikanten“ handeln, den Sentimentalitätsavancen aber auch kaum affirmativ gefolgt sein. (Dass beide Ausgaben mit einer analytisch distanzierten, auch an Details interessierten Lektüre rechnen, lässt sich auch daran ablesen, dass sie als einzige Stellenkommentare anfügen.)

Und *wiederum* anders musste den Text in Augenschein nehmen, wer ihm 1948 in der Ausgabe des Schweriner Petermänken-Verlags begegnet ist: Auch diese weist zwar emphatisch auf Fontanes vermeintliche Einsicht in die „Naturnotwendigkeit“ hin, „daß die Zeit die damals herrschenden Klassen zum Abtreten zwingen werde und daß notwendigerweise ein Aufstieg von unten herauf erfolgen müsse“ (Fontane 1948, 173) – allerdings erst in einem Nachwort. Lineare Lektüre ist somit zunächst vom heiteren Anblick des „alten Berlin“ auf dem Schutzumschlag geleitet – auch wenn der Klappentext hier Wert auf die Beobachtung legt, dass Fontanes „Erzählkunst“ das „kurze Sommerglück zweier Menschen [...] ohne jede Sentimentalität“ zeige. Während es für die Leser:innen der gebundenen Ausgabe natürlich nicht ausgeschlossen ist, noch *vor* der Lektüre des Romans zum einordnenden Nachwort vorzublättern, bleibt diese Möglichkeit – ebenso wie der vergnügte Blick auf den Umschlag – wiederum denjenigen verwehrt, die die Ausgabe in ihrer ursprünglichen Gestalt gelesen haben: als „Romanbeilage“ zur „Literarischen Monatsschrift“ *Heute und Morgen*, in monatlich gelieferten Einzelbögen von je „16 Seiten Umfang“, die erst „aneinandergereiht einen vollständigen Romanband [ergeben], den unsere Leser ihrem Bücherschrank einreihen können“ – weshalb auch erst „[n]ach Abschluß des Romans [...] ein Umschlag für

das zu bindende Buch angefordert werden“ kann ([Anzeige] 1948), so dass Lektüre zunächst auf den ‚nackten‘, parzellierten Text allein gestellt bleibt. In je spezifischer Weise organisieren die Paratexte so die Neurezeption ein und desselben Romans mit: als vordergründig unscheinbare Nebenschauplätze, auf denen sich *en miniature* politische und ästhetische Deutungskonkurrenzen der Nachkriegszeit austragen.

4 Liaison mit dem Populären: *Die Geliebte*

In dezidierter Konkurrenz zur Ordnung des „gediegene[n], gebundene[n] Buch[es]“ (Schwerbrock 1956), auf die ich mich bislang konzentriert habe, etabliert sich in den frühen 1950er Jahren ein literarisches Marktsegment, das vielfach anderen Regeln gehorcht: dasjenige der Taschenbücher, die „nach amerikanischem und englischem Pocket-Book-Muster“ ([Anonym] 1950, 31), angeführt von Rowohlts Rotations-Romanen, seit 1950 in unzähligen Reihen aus dem Boden schießen.[9] Wie gänzlich anders literarische Texte in diesem Segment funktionieren können, hat David Earle (2009; 2013) aus amerikanistischer Warte eingehend gezeigt; an dieses ‚amerikanische Muster‘ schließen die folgenden Überlegungen ausdrücklich an.

Zu den zahlreichen neuen Taschenbuchserien der Nachkriegszeit gehört die seit 1951 in Hannover verlegte Reihe „LEHNING BUCH“, in der – wie die Rückseite jeder Ausgabe kundtut – „in regelmäßiger Folge interessante und spannende Unterhaltungsromane aus der Fülle der Weltliteratur und von modernen Autoren“ erscheinen. „Jeder Band dieser Taschenbuch-Reihe kostet nur DM 1,–“ (Fontane 1952, Umschlagrückseite); das ist der günstigste Preis, für den in der Bundesrepublik zu diesem Zeitpunkt ein Taschenbuch mit Leinenklebebindung zu haben ist (vgl. Klimmt und Rössler 2016, 281). Nach Émile Zolas *Nana* („Ein Sittenbild aus Frankreich“, so der das Buch annoncierende Slogan), Leo Tolstois *Kreutzersonate* (beworben als „offene Beichte einer abgründigen Liebe“), Illa Grunerts *Jo hält nichts von der Liebe* („Die Liebesgeschichte eines störrischen Mädchens“), Alexandre Dumas’ *Die Kameliendame* („Der Roman einer Sünderin, die ihr Vergehen mit der Vergänglichkeit ihrer wahren Liebe sühnt“) und Erich Ebermayers *Fall Claasen* („Der Roman eines Mordprozesses, der die Welt in Atem hielt“) – alle Romane sind also paratextuell offensiv ausgeflaggt als Vertreter des *Romance*- und/oder *Crime*-Genres – erscheint, als Nr. 6 der Reihe, ein Band, dessen Titel ebenfalls das Sujet einer moralisch zweifelhaften Liebesbeziehung in Aussicht stellt: *Die Geliebte* steht da in Frakturschrift auf dem Cover und darüber in Antiquaversalien der Name des Autors: „THEODOR FONTANE“ (Abb. 10).

---

9 Vgl. zur Taschenbuchkultur der 1950er Jahre umfassend Klimmt und Rössler 2016. Einen Überblick der internationalen Forschung bietet Spoerhase 2017.



Abb. 10: Theodor Fontane: Die Geliebte. Hannover: Lehning 1952 (Gestaltung: Heinz Fehling).

Wem der schmale Band 1952 an „Kiosken und Zeitungsständen“[10] in die Hände fällt, mag den Namen des Autors nicht weiter beachtenswert finden und sich gespannt auf die versprochene „zarte Liebesgeschichte“ stürzen; wer Fontane und vielleicht auch einige seiner „große[n] Romane“ kennt (der ‚Kleine Brockhaus‘ zählt hierzu 1952: „‚Irrungen und Wirrungen‘, ‚Frau Jenny Treibel‘, ‚Effi Briest‘ und ‚Der Stechlin‘“ [375]), mag den Eindruck gewinnen, es mit einem weniger bekannten Werk, vielleicht gar mit einer Neuentdeckung zu tun zu haben. Erst der Klappentext auf der Schmutztitelrückseite deutet an, dass es sich beim Titel um eine Camouflage handelt, man es weder mit einem unbeachteten Fontane-Text noch gar – wie ja auch Alfred S. mit Blick auf sein „Roman für alle“-Heft vermutet hatte – mit einem „jüngst entstandene[n] Buch“ zu tun hat: „IRRUNGEN UND WIRRUNGEN“, so heißt es da in verräterischen Versalien,

> um die tiefe, echte Liebe eines preußischen Offiziers zu der einfachen, doch herzenswarmen Tochter einer Waschfrau knüpfen und lösen sich in dieser meisterhaften Erzählung Theodor Fontanes. Wenn die beiden jungen Menschen nach einem Sommer großer Leidenschaft auch tapfer auseinandergehen, um in ihren Stand und Lebenskreis zurückzukehren, schmerzt doch die Wunde des Verzichtes durchs ganze Leben, und das verklungene Idyll aus dem Berlin der siebziger Jahre wird nicht nur für sie, sondern auch für den erschütterten Leser zum Sinnbild alles Guten und Schönen auf dieser Erde.
>
> Mehr als ein halbes Jahrhundert ist vergangen, seit der Dichter diesen Roman geschrieben hat, und dennoch wirkt alles, was in ihm steht, so jung, als wäre es gestern geschehen. Jeder wird in der Geschichte von der „Geliebten“ die echte Menschlichkeit der Schilderung entdecken und mit einem fast wehmütigen Lächeln ergriffener Dankbarkeit ein Buch aus der Hand legen, das ihn ebenso gut unterhalten wie tief bewegt hat. (Fontane 1952, o.P.)

Hier klingt zunächst vieles vertraut – die Betonung des „[M]eisterhaften“ und der überzeitlichen Bedeutsamkeit der Geschichte; die Beschwörung des „Berlin der siebziger Jahre“ als „verklungene[s] Idyll“; der zweite Absatz plagiiert sogar kurzerhand den Schlusspassus des Bertelsmann-Nachworts (s. oben Abschnitt 3: vgl. Fontane 1949a, 285).

Und doch präsentiert das Lehning-Buch den Text in signifikanter Weise anders. Nicht als kostbaren, sakrosankten Klassiker, nicht als singuläres Werk setzt das Taschenbuch Fontanes Roman in Szene, sondern als Teilelement einer Serie, das sich von Nr. 5 und Nr. 7 der Reihe weder in seiner optischen Aufmachung unterscheidet noch in seiner Funktion, „[g]ute und spannende Unterhaltung für jedermann“ (Fontane 1952, Umschlagrückseite) zu bieten: „Ein sensationeller Mordprozeß“ da (Abb. 11), „Eine zarte Liebesgeschichte [...] im Zauber des versunkenen Berlin“ hier, ein gleich beide Genreelemente, „Liebe“ *und* „Verbrechen“, verschränkender „Roman aus der Theaterwelt“ dort (Abb. 12). An die Stelle der Selbstähnlichkeit des Romans

10 Klimmt/Rössler zufolge wurden „die Lehning-Reihen primär über die Vertriebsschiene des Pressemarktes angeboten [...], also an Kiosken und Zeitungsständen; in den Listen lieferbarer Taschenbücher tauchen sie hingegen nicht auf, und vom seriösen Buchhandel wurden sie gemieden“ (2016, 281).

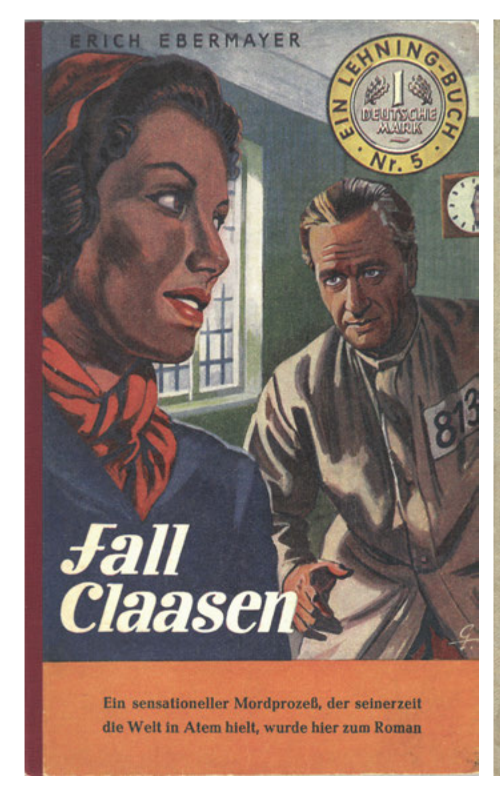




Abb. 11 und 12: Erich Ebermayer: Fall Claasen. Roman. Hannover: Lehning 1952 (Gestaltung: Johann Georg Geyger); Harald Baumgarten: Das große Spiel um Michaela. Roman. Hannover: Lehning 1952.

Irrungen, Wirrungen, der als berühmtes Kunstwerk lexikonsicher identifizierbar wäre, tritt die Betonung seiner Genreförmigkeit – *Die Geliebte* –, seiner Zugehörigkeit zur Reihe.[11]

Die werktheoretischen Implikationen solcher Form medialer Reformatierung klingen 1955 in einem Feuilleton Axel Collys in den *Düsseldorfer Nachrichten* an (hinter dem Pseudonym verbirgt sich Hans Blumenberg):

> Als industrialisiertes Produkt verliert das Buch seine klassische Individualität, seine köstliche Abstufung in Format, Einband, Satzspiegel, Papier, Letterntype, die immer am Ausdrucks- und Mitteilungswillen des Autors ihren Anteil hatten und die Nuancen des Geschmacks der Bücherfreunde anzusprechen suchten. Das Industrieprodukt muß […] solche Differenzierungen übergehen. Dafür strebt es jene Stufe gleichmäßiger Verlässigkeit an, auf der es zum „Markenartikel" wird. (Blumenberg 2017 [1955], 216)

11 Zum Phänomen solcher Re-Formatierung als *genre fiction* vgl. Earle 2013, 49–55; Earle 2009, bes. 159–173. Zur „Reihe" als verlegerischem Peritext, der „dem potentiellen Leser sofort anzeigt, mit welchem Typ, wenn nicht mit welcher Gattung von Werk er es zu tun hat", vgl. Genette 2001, 28.

Die strikte Abgrenzung des Taschenbuchs als „Industrieprodukt“ von traditionellen Buchformaten (die dann ja außerhalb der Kulturindustrie stünden?) erscheint rückblickend etwas schematisch (wobei der Artikel, im Unterschied zu vielen zeitgenössischen Wortmeldungen zum Thema, ausdrücklich kulturkritische Untergangstöne ablehnt: „Es ist noch nicht alles ‚Konsum‘, was als Taschenbuch glänzt!“ [Blumenberg 2017 [1955], 216]). Die werkästhetischen Effekte des Formatwechsels aber trifft der Artikel präzise. Das Gesetz der Serie, in dessen Namen das Taschenbuch den Tod des Autors in der Rotationspresse zu exerzieren scheint, zumindest aber dessen individuellen „Ausdrucks- und Mitteilungswillen“ eigensinnig durchkreuzt,[12] sorgt im Falle von *Die Geliebte* nicht nur dafür, dass der Titel zur Unkenntlichkeit entstellt wird (und damit jede Idee von Werkintegrität dahin ist), sondern verlangt auch, dass der Romantext stillschweigenden Kürzungen unterliegt, um dem Einheitsumfang von 128 Seiten à 45 Zeilen zu entsprechen: Details werden vielfach herausgestrichen, komplexe Satzkonstruktionen aufgelöst und umgestellt – das beginnt schon im ersten Satz: Aus „in der Mitte der siebziger Jahre“ wird „um 1875“, aus einer „große[n], feldeinwärts sich erstreckende[n] Gärtnerei“ eine „große Gärtnerei“, aus deren „kleine[m], dreifenstrige[n], in einem Vorgärtchen um etwa hundert Schritte zurückgelegene[n] Wohnhaus“ ein „kleines, dreifenstriges Wohnhaus“ und von dessen „Kleinheit und Zurückgezogenheit“ bleibt nur die „Zurückgezogenheit“ (Fontane 1949a, 5; Fontane 1952, 5); Fremdwörter werden in verständlichere Begriffe übersetzt: aus einer „Trivialerscheinung“ wird z. B. eine „gewöhnliche Erscheinung“ (Fontane 1949a, 15; Fontane 1952, 9) und aus einer „Bourgeoise“ eine „Spießbürgerin“ (Fontane 1949a, 74; Fontane 1952, 35); der Stil modernisiert: aus „ebendiesem Augenblicke“ wird „diese[r] Augenblick“, aus „all mein Lebtag nicht“ „noch nie“ (Fontane 1949a, 168; Fontane 1952, 79); unklare Referenzen vereindeutigt: Botho etwa geht nicht einfach „aufs Tor“ zu, sondern „auf das Brandenburger Tor“ (Fontane 1949a, 63; Fontane 1952, 30). Gegen Ende werden zunehmend auch längere (nicht zuletzt anstößige) Passus entfernt: Im 18. Kapitel der Lehning-Ausgabe etwa hat Botho Käthe bloß „acht Bände Novellen als unterste Schicht in den Koffer gelegt“ (Fontane 1952, 91), nicht aber, „damit sich meine Phantasie nicht kurwidrig erhitze, [...] gleich noch ein Buch über künstliche Fischzucht mit zugetan“ (Fontane 1949a, 195); auch der gesamte darauffolgende – anspielungsträchtige – Absatz über die Fischzucht ist gestrichen. Kurz darauf wird eine Figur um die Phantasie gebracht, „Gardehusaren [...] lägen morgen schon in Marschquartier in Zehlendorf und rückten übermorgen durchs Brandenburger Tor hier ein“ (1949a, 198). In Käthes Brief im 20. Kapitel wimmelt es auf dem Brandenburger Bahnsteig nicht mehr „von Militär“ (Fontane 1949a, 211; Fontane 1952, 99); Gideon Franke darf nicht mehr über „des Fleisches Schwäche“ und die zehn Gebote sprechen (Fontane 1949a,

12 Vgl. Earle 2009, 172: „The text becomes unstable once it has been released into the world due to the ensuing involvement of publisher, editor, book designer, even bookseller: all play a role in the construction and reception of a text, and all deflate or delute the author’s intention.“

222; Fontane 1952, 104). Im 25. Kapitel fällt im Bericht über eine Schlangenbader Plauderei die Gegenüberstellung von „dreiunddreißig" im Siebenjährigen Krieg gefallenen „Wedells" und „hundertdreiunddreißig [...] von den Engländern, unseren damaligen Feinden, gehenkt[en]" „Armstrongs" weg (Fontane 1949a, 264–265; Fontane 1952, 123). Nicht nur auf der Ebene seiner paratextuellen Präsentation, sondern auch auf der Ebene seines Wortmaterials wird Fontanes Roman so regelrecht zu einem neuen Text, ganz buchstäblich zu Gegenwartsliteratur umgeschrieben.

Die Vehemenz, mit der Fontanes Roman hier reihengemäß formatiert und einer Unterhaltungsserie zugeschlagen wird, stellt zwar keinen Einzelfall dar,[13] ist aber auch nicht selbstverständlich, wie ein Vergleich mit den beiden anderen Taschenbuch-Ausgaben zeigt. Der Verlag Kiepenheuer & Witsch, wo *Irrungen, Wirrungen* 1954 für 1,50 D-Mark als Band 10 der „Kiwi Taschenbücher" erscheint – und zwar dezidiert als „[v]ollständige[ ] Ausgabe" – differenziert zwischen „Literatur", „Unterhaltung" und „Wissen" und ordnet *Irrungen, Wirrungen* unmissverständlich der „Literatur" zu (Fontane 1954, o.P.); die Ullstein-Ausgabe von 1960 spart das Reizwort ‚Unterhaltung' aus; beide Ausgaben präsentieren überdies Fontane als „eine[n] der [...] großen Romanciers des neunzehnten Jahrhunderts" und zeigen Figuren in historischem Kostüm – wiewohl in einer Bildästhetik, die deutlich in die klassische Moderne verweist (Abb. 13–14).[14]

Anders *Die Geliebte*: Während der Titelschriftzug in flagrant historistischer Fraktur den *appeal* des Alten bemüht (der übrige Text ist in Antiqua gesetzt), inseriert das von Heinz Fehling gestaltete Umschlagbild Botho und Lene optisch desto auffälliger in die Gegenwart: nicht nur, indem es Botho einen frappant anachronistischen grauen Anzug und modische Koteletten verpasst, sondern auch im ikonografischen Subtext. In der Pathosformel des aneinandergeschmiegten Paares zitiert das Cover eine der prominentesten populärkulturellen Bildschablonen der Zeit. Es figuriert Botho und Lene in präziser Anlehnung an die Plakate jener Erfolgsfilme, die – in einer Zeit strukturell destabilisierter Beziehungs- und Familienordnungen (vgl. Heineman 2003 [1999], 108–137) – heterosexuelle Paare in Serie aneinanderheften (vgl. Haralovich 1980) und auf diese Weise im Imaginären eine phantasmatische Leerstelle füllen: so – unter vielen anderen – Burt Lancaster und Virginia Mayo in *Der Rebell* (USA 1950, westdeutsche Erstaufführung 1951), Greta Garbo und Robert Taylor in *Die Kameliendame* (USA 1936, westdt. Wiederauff. 1951), Rita Hayworth und Glenn Ford in *Liebesnächte in Sevilla* (USA 1948, westdt. Erstauff. 1951), Gary Cooper und Ingrid Bergman in

---

13 Vgl. die Klage Hans Magnus Enzensbergers (1962, 121) mit Blick auf Goldmanns Gelbe Taschenbücher: „Mit gleicher Unverfrorenheit wurden Shakespeare, Schiller, Heine, Tolstoi und Hölderlin ausgewählt, redigiert, ‚gestrafft', mit Phrasen aus der Schulkladde schludrig eingekleidet und in bunte Umschläge, die ein Reklamebüro entwarf, gepackt."

14 „Es handelte sich seinerzeit um die erste inhaltliche Ausdifferenzierung einer allgemeinen Taschenbuchreihe auf dem deutschen Markt" (Klimmt und Rössler 2016, 209).



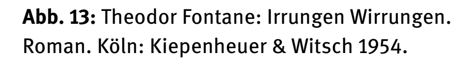

Abb. 13: Theodor Fontane: Irrungen Wirrungen. Roman. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1954.



Abb. 14: Theodor Fontane: Irrungen Wirrungen. Roman. West-Berlin: Ullstein 1960 (Gestaltung: Hermann Rastorfer).

Wem die Stunde schlägt (USA 1943, westdt. Erstauff. 1951) oder – in deutschsprachigen Produktionen – Eva Probst und Adrian Hoven in *Ich hab' mein Herz in Heidelberg verloren* (BRD 1952), Sonja Ziemann und Rudolf Prack in *Schwarzwaldmädel* (BRD 1950; Abb. 15), Sonja Ziemann und Rudolf Prack in *Grün ist die Heide* (BRD 1951).

Es sind insbesondere Ziemann und Prack, die Anfang der 1950er Jahre die Position als „neo-klassisches deutsches Liebespaar" besetzen; gleichsam „offiziell bestätigt" wird ihre Popularität, so der *Spiegel*, als Sonja Ziemann 1950 „[n]ach einer Umfrage der ‚Film und Mode-Revue', Baden-Baden, [...] als der beliebtesten deutschen Filmschauspielerin der ‚Bambi', eine Art deutscher ‚Oscar' verliehen [wird]. (Den ‚Bambi' für Männer bekam Rudolf Prack.)" ([Anonym] 1952, 30). Die Anziehungskraft von Ziemanns Star-Persona erklärt der *Spiegel* – in einer Diktion, die die Misogynie, die sie anzeigt, eher fortschreibt als bloßstellt – damit, dass Ziemann nicht den Typus der *femme fatale*, sondern die „beruhigende[ ] Mittelmäßigkeit" eines „Lieschen-Müller-Typs" figuriere ([Anonym] 1952, 30), die „rührend konservative Tugend" verkörpere, „an der Familie zu hängen und zum angetrauten Mann aufzublicken, wie sich's gehört" ([Anonym] 1952, 31).



Abb. 15: Ernst Litter: Schwarzwaldmädel (BRD 1950, R: Hans Deppe), Filmplakat.

In diese heteronormative Bildordnung rückt das Cover nun auch Fontanes Roman ein – der ja mit den beiden Kassenschlagern der „Firma Zieprack“ (vgl. Segeberg 2009, 121) durchaus kompatible Raum- und Gender-Imagines entwirft. Der als oberflächliche Städterin modellierten Käthe ist Lene als Projektionsfläche männlicher Phantasien von „Einfachheit, Wahrheit, Natürlichkeit“ entgegengestellt: „Das alles hat Lene, damit hat sie mir’s angetan, da liegt der Zauber“ (Fontane 1952, 72) – bloß dass sich in Fontanes Entsagungsplot die Paare eben gerade *nicht* nach Maßgabe solcher Phantasien zusammenfügen.

Wie schon Alfred S.’ Romanheft zapft das Lehning-Buch das populärere Mediensystem ‚Kino‘ an. Das Paar auf dem Umschlag ist buchstäblich ein Klischee: ein Abklatsch massenmedial virulenter Bildvorlagen. Zugleich zitiert es dabei ein Klischee, das schon Fontanes Romantext selbst ins Bild setzt. Präzise überblendet das Cover zwei Motive aus dem 12. Kapitel des Textes, in dem die Figuren ihren Augenblick höchster Erfüllung erleben. Der Bildhintergrund ruft die Szenerie auf den Plan, die sich Lene darbietet, als sie im Giebelzimmer von Hankels Ablage auf Botho wartet – und die sich bereits im Roman als gerahmter Bildeindruck von betörender Stimmungsqualität präsentiert:

> [A]lles, was eben noch von Verstimmung in ihrer Seele geruht haben mochte, das schwand jetzt völlig, als sie den Blick immer eindringlicher und immer entzückter auf das vor ihr ausgebreitete Bild richtete. Das Wasser flutete leise, der Wald und die Wiese lagen im abendlichen Dämmer, und der Mond, der eben wieder seinen ersten Sichelstreifen zeigte, warf einen Lichtschein über den Strom und ließ das Zittern seiner kleinen Wellen erkennen.
> „Wie schön", sagte Lene aufatmend. „Ich bin doch glücklich", setzte sie hinzu.
> Sie konnte sich nicht trennen von dem Bilde. Zuletzt aber erhob sie sich, schob einen Stuhl vor den Spiegel und begann ihr schönes Haar zu lösen und wieder einzuflechten. Als sie noch damit beschäftigt war, kam Botho.
> [...]
> Sie zog ihn mit sich fort an das noch offenstehende Fenster: „Sieh nur! Ein armes Menschenherz, soll ihm keine Sehnsucht kommen bei solchem Anblick?"
> Und sie schmiegte sich an ihn und blickte, während sie die Augen schloß, mit einem Ausdruck höchsten Glückes zu ihm auf. (Fontane 1952, 58)

Die Illustration blendet Lenes Blick in die Landschaft und ihr Aufblicken zu Botho ineinander und verschmilzt so beide Momente zu *einer* affektpoetisch aufgeladenen Bildansicht: zu einem Bild „höchsten Glückes", das seinerseits dazu angetan ist, bei seinen Betrachter:innen „[E]ntzücken" und „Sehnsucht" auszulösen. Solche Emotionalisierung bietet das Taschenbuch dabei ganz unverhohlen als Ware an: Gleichsam an die Stelle des auf dem Cover fehlenden Mondes tritt das D-Mark-Stück mit seinem Silberleuchten, das überdeutlich indiziert, zu welchem Preis die in Aussicht gestellten Emotionen zu haben sind, und das zugleich – als Alltagsmythologem von eigener ikonischer Strahlkraft – zum Pastiche notorischer Verheißungszeichen, die das Cover verdichtet, ein weiteres addiert.

Nicht als zarte Zeitkapsel (wie etwa in der Petermänken-, der Bertelsmann-, der Neues-Berlin- oder der Hausbücherei-Ausgabe), auch nicht als „schick[es]" Designobjekt (Blumenberg 2017 [1955], 215) im Stile eines gemäßigten Modernismus (wie in den beiden späteren Taschenbuch-Ausgaben) bietet sich Fontanes Roman im Lehning-Taschenbuch den Blicken dar, sondern als Produkt einer eigentümlichen Zeichenmelange. Das Cover verschmilzt Vergangenheits- und Gegenwartsreferenzen, Gesten des Außerordentlichen und serielle Gleichförmigkeit, Zartheit und Spektakel, Romantik und Warenform, realistische Figuration und „spektakuläre Selbstreferenz": Das Paar ist kein Paar, sondern ein zitiertes „Paar", es stammt aus dem „selbstähnliche[n] Formenrepertoire" populärer Bilder (vgl. Venus 2013, 67).

Dass *Irrungen, Wirrungen* nach 1945 in ganz unterschiedlicher Gestalt und auf unterschiedlichen medialen Schauplätzen, als „Meisterwerk" *und* als Genreroman, als Gegenstand kritischer *und* nostalgischer Lektüre, seine Energien entfalten kann, verdankt sich, so scheint mir, nicht zuletzt der von Rudolf Helmstetter betonten, strukturell ‚doppelten Lesbarkeit' des Romantextes selbst: seinen Verfahren einer gezielten Durchkreuzung und Vermischung von *high* und *low*, Schema und Abweichung, „typisierender Erwartung und differenzierender Nicht-Einlösung" (Helmstetter 1998, 131). Insbesondere die flagrante Vermarktung des Romans als Erbauungs- und Unterhaltungslektüre exponiert (wie in analogem Zusammenhang Earle formuliert hat) die

„multivalency“ des Textes, „though the sanctioned reception would have us consider such marketing ‚misreadings‘“ (2009, 164).

Und so bleibt Fontanes Roman nach 1945 kompatibel mit Formen medialer Re-Formatierung, die in ihm sowohl (ganz im heiklen Sinne Jenny Treibels) emphatisch ‚das Höhere‘, ‚das Klassische‘ entdecken, aber eben auch – durch eine Sekundärpoetik der Aktualisierung, durch Genremarker, durch Bildstrategien der Idyllisierung und Popularisierung – seine Affektangebote und Unterhaltungswerte akzentuieren können. Wie sagt Frau Dörr einmal über ihren „Marktschirm“? „[A]ltes Ding und lauter Flicken. Aber tut immer noch seine Schuldigkeit“ (Fontane 1952, 12).

Literatur

Adam, Christian: Der Traum vom Jahre Null. Autoren, Bestseller, Leser: Die Neuordnung der Bücherwelt in Ost und West nach 1945. Berlin: Galiani 2016.
[Anonym]: Sonja Ziemann. Das deutsche Gemüt. In: Der Spiegel, 3. September 1952, S. 30–33.
[Anonym]: Reklame. Zum Herausreißen. In: Der Spiegel, 15. Juni 1950, S. 31–32.
[Anonym]: Wiedersehen mit Büchern. In: Die Zeit, 29. September 1949.
[Anzeige]. In: Heute und Morgen. Literarische Monatsschrift (1948), H. 8, o.P. [nach S. 560].
Baßler, Moritz: Die kulturpoetische Funktion und das Archiv. Eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie. Tübingen: Francke 2005.
Beck, Andreas: Bau auf, bau auf! Poetische Ingenieurskunst in Theodor Fontanes „Die Brück’ am Tay“. In: Angermion 7 (2014), S. 125–155.
Blumenberg, Hans: Das Buch als Markenartikel. Wohltat und Plage der Taschenbuch-Reihen – Das „Vollbuch“ stirbt aus [1955]. In: Ders.: Schriften zur Literatur 1945–1958. Hrsg. von Alexander Schmitz und Bernd Stiegler. Berlin: Suhrkamp 2017, S. 215–218.
Boym, Svetlana: The Future of Nostalgia. New York: Basic Books 2001.
Chartier, Roger: Lesewelten. Buch und Lektüre in der frühen Neuzeit. Frankfurt a.M.: Campus 1990.
[cz.]: Theodor Fontane, in seiner und unserer Zeit. In: Neues Deutschland, Nr. 198, 14. Dezember 1946, S. 3.
[de Br.]: Welche Bücher liest man in Frankfurt? Besuch bei der Nichte von Theodor Storm. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 16. Mai 1950, S. 9.
Der Kleine Brockhaus, Bd. 1: A bis K. Wiesbaden: Brockhaus 1952.
Dunkel, Alexandra: Figurationen des Polnischen im Werk Theodor Fontanes. Berlin, Boston: De Gruyter 2015.
Earle, David M.: Re-Covering Modernism. Pulps, Paperbacks, and the Prejudice of Form. Burlington: Ashgate 2009.
Earle, David M.: Conrad Under Wraps: Reputation, Pulp Indeterminacy, and the 1950 Signet Edition of *Heart of Darkness*. In: Studia Neophilologica 85 (2013), H. 1, S. 41–57.
Enzensberger, Hans Magnus: Bildung als Konsumgut. Analyse der Taschenbuch-Produktion. In: Ders.: Einzelheiten. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1962, S. 110–136.
Ester, Hans: Die Anfänge der Fontane-Forschung in der DDR. In: Acta Germanica. Jahrbuch des südafrikanischen Germanistenverbandes 9 (1976), S. 161–175.
Felski, Rita: Uses of Literature. Oxford: Blackwell 2008.

Felski, Rita: The Limits of Critique. Chicago, London: The University of Chicago Press 2015.
Fontane, Theodor: Irrungen – Wirrungen. Roman. Zeichnungen von Kurt Heiligenstaedt. Leipzig: Volk und Buch 1947.
Fontane, Theodor: Irrungen Wirrungen. Roman aus dem alten Berlin. Schwerin: Petermänken 1948.
Fontane, Theodor: Irrungen Wirrungen. Roman. Mit Illustrationen von Gerhard Ulrich. Gütersloh: Bertelsmann 1949. (Fontane 1949a)
Fontane, Theodor: Irrungen Wirrungen. Roman. Lahr: Schauenburg 1949. (Fontane 1949b)
Fontane, Theodor: Irrungen Wirrungen. Roman. Mit Berlin: Kantorowicz 1949. (Fontane 1949c)
Fontane, Theodor: Irrungen · Wirrungen. Berlin, Stuttgart: Pontes 1949. (Fontane 1949d)
Fontane, Theodor: Irrungen Wirrungen. Berlin: Verlag der Nation [1950].
Fontane, Theodor: Irrungen Wirrungen. Roman. 3. Aufl. Berlin: Das Neue Berlin 1951 [1951].
Fontane, Theodor: Die Geliebte. Hannover: Lehning 1952.
Fontane, Theodor: Irrungen Wirrungen. Roman. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1954.
Fontane, Theodor: Irrungen – Wirrungen. Roman. Köln: Atlas [1956]. (Fontane 1956a)
Fontane, Theodor: Irrungen Wirrungen. Roman. Hamburg, Berlin: Deutsche Hausbücherei 1956. (Fontane 1956b)
Fontane, Theodor: Irrungen Wirrungen. Roman. Berlin: Aufbau 1958.
Fontane, Theodor: Irrungen Wirrungen. Roman. West-Berlin: Ullstein 1960.
Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001.
Graevenitz, Gerhart von: Theodor Fontane: Ängstliche Moderne. Über das Imaginäre. Konstanz: Konstanz University Press 2014.
Greenblatt, Stephen: Einleitung. Die Zirkulation sozialer Energie. In: Ders.: Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance. Berlin: Wagenbach 1990, S. 7–24.
Gretz, Daniela: Kanonische Texte des Realismus im historischen Publikationskontext: Theodor Fontanes ‚Frauenromane' *Cécile* und *Effi Briest*. In: Nicola Kaminski, Nora Ramtke, Carsten Zelle (Hrsg.): Zeitschriftenliteratur/Fortsetzungsliteratur. Hannover: Wehrhahn 2014, S. 187–204.
Haralovich, Mary Beth: Advertising Heterosexuality. In: Screen 23 (1982), H. 2, S. 50–60.
Harms, Joachim: Berlin im Leben und Werk Fontanes. Zum fünfzigsten Todestag des Dichters am 20. September. In: Neue Zeit, Nr. 219, 19. September 1948, S. 8.
Heineman, Elizabeth D.: What Difference Does a Husband Make? Women and Marital Status in Nazi and Postwar Germany. Berkeley, Los Angeles: University of California Press 2003 [1999].
Helmstetter, Rudolf: Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes. Fontane und die öffentlichkeitsgeschichtlichen Rahmenbedingungen des Poetischen Realismus. München: Fink 1998.
Klimmt, Richard/Rössler, Patrick: Reihenweise. Die Taschenbücher der 1950er Jahre und ihre Gestalter, Bd. 1. Butjadingen, Hamburg, Saarbrücken: Achilla 2016.
Lehmann, Johannes F./Stüssel, Kerstin (Hrsg.): Gegenwart denken. Diskurse, Medien, Praktiken. Hannover: Wehrhahn 2020.
Liebrand, Claudia: Das Ich und die andern. Fontanes Figuren und ihre Selbstbilder. Freiburg i.Br.: Rombach 1990.
Lüdecke, Heinz: Der verkannte Theodor Fontane. Ein Beitrag zum Thema: „Kritik und Selbstkritik" / Antwort auf einen Leserbrief. In: Neues Deutschland, Nr. 127, 4. Juni 1950, S. 3.
Ludwig, Renate: Theodor Fontane heute. Ein Beitrag zur deutschen Selbstbesinnung. In: Zeitwende. Monatsschrift 18 (1946/47), S. 739–748.

[M. M.]: Der Westen nach dem ersten Schock. Gegensätze und Widersprüche im Buchhandel nach der Währungsreform. In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel [Leipzig], Nr. 45, 6. November 1948, S. 421–424.

Mergenthaler, Volker: Garderobenwechsel. „Das Fräulein von Scuderi“ in Taschenbuch, Lieferungswerk und Journal (1819–1871). Hannover: Wehrhahn 2018.

Mittenzwei, Ingrid: Die Sprache als Thema. Untersuchungen zu Fontanes Gesellschaftsromanen. Bad Homburg, Berlin, Zürich: Gehlen 1970.

Müller-Seidel, Walter: Theodor Fontane. Soziale Romankunst in Deutschland. 2. Aufl. Stuttgart: Metzler 1980.

Pechel, Rudolf: Einleitung. In: Theodor Fontane: Lern überwinden – Lern entsagen. Frau Jenny Treibel · Effi Briest · Schach von Wuthenow · Der Stechlin. Wiesentheid: Droemersche Verlagsanstalt 1948, S. V–VIII.

Poeschel, Hans: Zum Gedenken Theodor Fontanes. In: Deutsche Beiträge. Eine Zweimonatsschrift 2 (1948), H. 5, S. 454–462.

Schwerbrock, Wolfgang: Magie und Verhängnis der hohen Auflagen. Taschenbuch, Buchgemeinschaft, Werkbücherei / Die meistverlangten Titel 1955. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 26. Januar 1956, S. 8.

Segeberg, Harro: *Grün ist die Heide*. Zur Mentalitätsgeschichte des Heimatfilms. In: Ders. (Hrsg.): Mediale Mobilmachung III. Das Kino der Bundesrepublik Deutschlands als Kulturindustrie (1950–1962). München: Fink 2009, S. 121–146.

Spoerhase, Carlos: Das Format der Literatur. Praktiken materieller Textualität zwischen 1740 und 1830. Göttingen: Wallstein 2018.

Spoerhase, Carlos: Rauchen oder Lesen? Zur Erforschung der Geschichte des Taschenbuchs. In: Archiv für Geschichte des Buchwesens 72 (2017), S. 239–243.

Steen, Harry: Was wird nicht gelesen, Herr Direktor? In: Neue Zeit, Nr. 241, 15. Oktober 1947, S. 2.

Stremlow, Ilse: Traum von Berlin. In: Neue Zeit. Tageszeitung der Christlich-Demokratischen Union Deutschlands, Nr. 81, 6. April 1947, S. 3–4.

Tontsch, Ulrike: Der „Klassiker“ Fontane. Ein Rezeptionsprozess. Bonn: Bouvier 1977.

Venus, Jochen: Die Erfahrung des Populären. Perspektiven einer kritischen Phänomenologie. In: Marcus S. Kleiner, Marcus Wilke (Hrsg.): Performativität und Medialität Populärer Kulturen. Theorien, Ästhetiken, Praktiken. Springer: Wiesbaden 2013, S. 49–73.

Wende, Waltraud: Einen Nullpunkt hat es nie gegeben. Schriftsteller zwischen Neuanfang und Restauration – oder: Kontinuitäten bildungsbürgerlicher Deutungsmuster in der unmittelbaren Nachkriegsära. In: Georg Bollenbeck, Gerhard Kaiser (Hrsg.): Die janusköpfigen 50er Jahre. Kulturelle Moderne und bildungsbürgerliche Semantik III. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2000, S. 17–29.

Wohlgemuth, Rolf: Fontane, der Seher des Untergangs. In: Heute und Morgen. Literarische Monatszeitschrift 1 (1948), H. 1, S. 63–64.

Abbildungen

In einigen Fällen konnten Rechteinhaber trotz gründlicher Suche nicht ermittelt werden. Rechteinhaber werden gebeten, sich ggf. mit dem Herausgeber dieser Publikation in Verbindung zu setzen.

Abb. 1
Bezeichnung: Theodor Fontane: Irrungen Wirrungen. Berlin: Verlag der Nation [1950]
Quelle: Theodor Fontane: Irrungen Wirrungen. Berlin: Verlag der Nation [1950]. Exemplar: Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar, Signatur 727873-B (3)
Rechte: Mit freundlicher Genehmigung der Verlagsgruppe Husum

Abb. 2
Bezeichnung: Theodor Fontane: Irrungen, Wirrungen. Roman aus dem alten Berlin. Schwerin: Petermänken 1948, Schutzumschlag (Gestaltung: Herbert Bartholomäus)
Quelle: Theodor Fontane: Irrungen, Wirrungen. Roman aus dem alten Berlin. Schwerin: Petermänken 1948. Exemplar: Slg. des Verfassers
Rechte: Rechteinhaber nicht ermittelbar

Abb. 3
Bezeichnung: Theodor Fontane: Irrungen – Wirrungen. Roman. Köln: Atlas [1956], Schutzumschlag
Quelle: Theodor Fontane: Irrungen – Wirrungen. Roman. Köln: Atlas [1956]. Exemplar: Slg. des Verfassers
Rechte: Rechteinhaber nicht ermittelbar

Abb. 4
Bezeichnung: Theodor Fontane: Irrungen Wirrungen. Roman. Hamburg, Berlin: Deutsche Hausbücherei 1956, Vorderdeckel (Gestaltung: Werner Rebhuhn)
Quelle: Theodor Fontane: Irrungen Wirrungen. Roman. Hamburg, Berlin: Deutsche Hausbücherei 1956. Exemplar: Slg. des Verfassers
Rechte: Mit freundlicher Genehmigung des Rowohlt Verlags, Verlagsgruppe Holtzbrinck

Abb. 5
Bezeichnung: Theodor Fontane: Irrungen, Wirrungen. Berlin: Kantorowicz 1949, Vorderdeckel
Quelle: Theodor Fontane: Irrungen, Wirrungen. Berlin: Kantorowicz 1949. Exemplar: Slg. des Verfassers
Rechte: Rechteinhaber nicht ermittelbar

Abb. 6
Bezeichnung: Theodor Fontane: Irrungen · Wirrungen. Berlin, Stuttgart: Pontes 1949, Schutzumschlag
Quelle: Theodor Fontane: Irrungen · Wirrungen. Berlin, Stuttgart: Pontes 1949. Exemplar: Slg. des Verfassers
Rechte: Rechteinhaber nicht ermittelbar

Abb. 7
Bezeichnung: Theodor Fontane: Irrungen Wirrungen. Roman. Mit Illustrationen von Gerhard Ulrich. Gütersloh: Bertelsmann 1949, Schutzumschlag
Quelle: Theodor Fontane: Irrungen Wirrungen. Mit Illustrationen von Gerhard Ulrich. Gütersloh: Bertelsmann 194. Exemplar: Theodor Fontane-Archiv Potsdam, Signatur 88/120
Rechte: Rechteinhaber nicht ermittelbar

Abb. 8
Bezeichnung: Theodor Fontane: Irrungen Wirrungen. Roman. 3. Aufl. Berlin: Das Neue Berlin 1951 [1951], Schutzumschlag (Gestaltung: Max Schwimmer)
Quelle: Theodor Fontane: Irrungen Wirrungen. Roman. 3. Aufl. Berlin: Das Neue Berlin 1951 [1951]. Exemplar: Slg. des Verfassers
Rechte: VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Abb. 9
Bezeichnung: Theodor Fontane: Irrungen Wirrungen. Roman. Berlin: Aufbau 1958, Schutzumschlag (Gestaltung: Gerhard Kurt Müller)
Quelle: Theodor Fontane: Irrungen Wirrungen. Roman. Berlin: Aufbau 1958. Exemplar: Slg. des Verfassers
Rechte: Mit freundlicher Genehmigung der Gerhard Kurt Müller-Stiftung

Abb. 10
Bezeichnung: Theodor Fontane: Die Geliebte. Roman. Hannover: Lehning 1952 (Gestaltung: Heinz Fehling)
Quelle: Theodor Fontane: Die Geliebte. Roman. Hannover: Lehning 1952. Exemplar: Slg. des Verfassers
Rechte: Rechteinhaber nicht ermittelbar

Abb. 11
Bezeichnung: Theodor Fontane: Erich Ebermayer: Fall Claasen. Roman. Hannover: Lehning 1952 (Gestaltung: Johann Georg Geyger)
Quelle: Theodor Fontane: Erich Ebermayer: Fall Claasen. Roman. Hannover: Lehning 1952. Exemplar: Slg. des Verfassers
Rechte: Mit freundlicher Genehmigung von Susanne und Alexander Beck

Abb. 12
Bezeichnung: Harald Baumgarten: Das große Spiel um Michaela. Roman. Hannover: Lehning 1952, Frontcover
Quelle: Harald Baumgarten: Das große Spiel um Michaela. Roman. Hannover: Lehning 1952. Exemplar: Slg. des Verfassers
Rechte: Rechteinhaber nicht ermittelbar

Abb. 13
Bezeichnung: Theodor Fontane: Irrungen Wirrungen. Roman. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1954, Frontcover
Quelle: Theodor Fontane: Irrungen Wirrungen. Roman. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1954. Exemplar: Bibliothek des Moses Mendelssohn Zentrums für europäisch-jüdische Studien Potsdam, Signatur 98/1987
Rechte: Mit freundlicher Genehmigung des Verlags Kiepenheuer & Witsch

Abb. 14
Bezeichnung: Theodor Fontane: Irrungen Wirrungen. Roman. West-Berlin: Ullstein 1960, Frontcover (Gestaltung: Hermann Rastorfer)
Quelle: Theodor Fontane: Irrungen Wirrungen. Roman. West-Berlin: Ullstein 1960. Exemplar: Slg. des Verfassers
Rechte: Mit freundlicher Genehmigung von Mathias Rastorfer

Abb. 15
Bezeichnung: Ernst Litter: Schwarzwaldmädel (BRD 1950, R: Hans Deppe), Filmplakat
Quelle: DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt
Rechte: Rechteinhaber nicht ermittelbar

Letzte Seite

Georg Wolpert

Theodor Fontane – Rätselspiele

> „’s war auf der letzten Seite, wo die kleinen Geschichten stehen und die Räthsel."
> Theodor Fontane: *Vor dem Sturm*

Aus London schreibt Theodor Fontane am 18. März 1857 an seine Frau Emilie in Berlin:

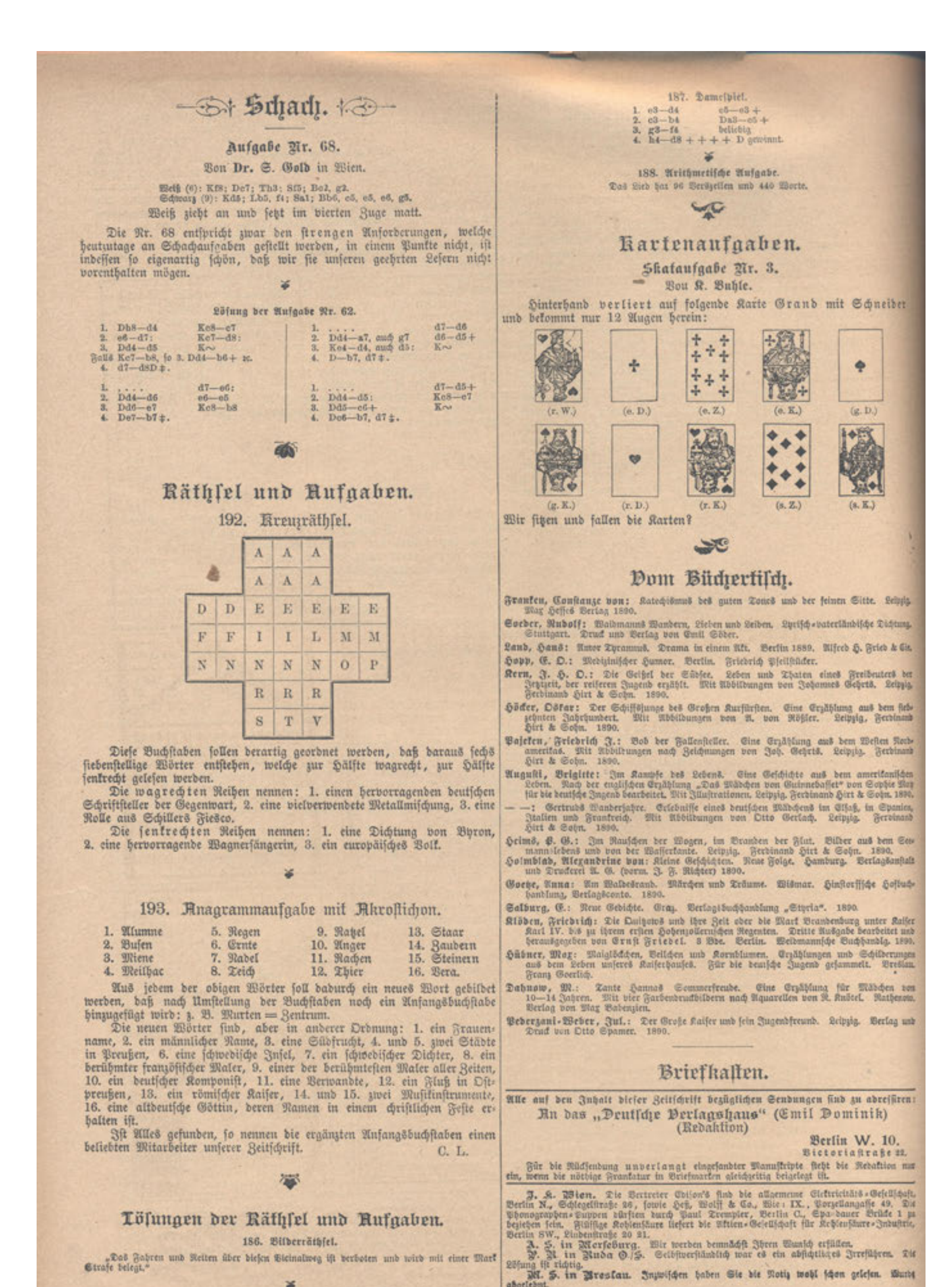
> Ich habe jetzt den Poëten aus- und den Zeitungsmenschen angezogen; als letztrer hoff' ich mich ohne besondre Mühe durchzuschlagen. Wenn man aber glaubt, daß ich, *ohne irgendwas Bestimmtes in Aussicht zu haben,* dies Leben voll Trennung und Freudlosigkeit, mit einem Wort, dies Chambre-garni-Leben mit obligatem Roast-beef bei Simpson, fortsetzen soll, so irrt man sich. Was dies Leben gutes hat, verkenn ich nicht; ich bin unabhängig und habe keine Geldsorgen. Aber au fond ist doch dies Leben nicht gut weil es *wirklich* gut ist, sondern nur deshalb weil ich viele Jahre lang (eigentlich mein *Lebelang*) eine Jammerexistenz geführt habe. Ich habe nie etwas andres wie Noth und Verlegenheit vor Augen gehabt und mitunter ist es mir ein Räthsel, daß ich mit einer gewissen Frische über all die Misere hinweggekommen bin. (GBA–FEF, Bd. 2, 35)

Dem 37 Jahre alten Theodor Fontane ist die Alltagsbewältigung eine Last und die Tatsache, dass er angesichts all der Mühe und Not bislang nicht verzagt ist, ein „Räthsel". Nach seinem siebzigsten Geburtstag – er hatte, anders als angekündigt, den Poëten eben doch niemals ausgezogen – wird sein Name als Name eines „hervorragenden deutschen Schriftstellers der Gegenwart" selbst zum „Räthsel".

Dies ist – neben der Publikation von Abbildungen, von Preisgedichten oder biografischen Würdigungen – ein weiterer bemerkenswerter Markstein in der Geschichte der Fontane-Rezeption. Denn es steht außer Frage: Nur wer einen Namen hat, kann als Rätsel-Name dienen.

Theodor Fontane hat jedoch vermutlich die Rätsel-Seiten der von ihm gelesenen Zeitschriften überblättert, denn er erwähnt die beiden Rätsel, welche in der Zeitschrift *Zur guten Stunde* publiziert worden waren – das erste im März, das zweite im August 1890 –, nirgendwo.

https://doi.org/10.1515/9783110733235-036



Schach.

Aufgabe Nr. 68.

Von **Dr. S. Gold** in Wien.

Weiß (6): Kf8; De7; Th3; Sf5; Be2, g2.
Schwarz (9): Kd5; Lb5, f4; Sa1; Bb6, c5, e5, e6, g5.

Weiß zieht an und setzt im vierten Zuge matt.

Die Nr. 68 entspricht zwar den strengen Anforderungen, welche heutzutage an Schachaufgaben gestellt werden, in einem Punkte nicht, ist indessen so eigenartig schön, daß wir sie unseren geehrten Lesern nicht vorenthalten mögen.

Lösung der Aufgabe Nr. 62.

1. Db8—d4 Kc8—c7
2. e6—d7: Kc7—d8:
3. Dd4—d5 K∼
Falls Kc7—b8, so 3. Dd4—b6+ ꝛc.
4. d7—d8D ‡.

1. . . . . d7—e6:
2. Dd4—d6 e6—e5
3. Dd6—e7 Kc8—b8
4. De7—b7 ‡.

1. . . . . d7—d6
2. Dd4—a7, auch g7 d6—d5 +
3. Ke4—d4, auch d5: K∼
4. D—b7, d7 ‡.

1. . . . . d7—d5+
2. Dd4—d5: Kc8—c7
3. Dd5—c6+ K∼
4. Dc6—b7, d7 ‡.

Räthsel und Aufgaben.

192. Kreuzräthsel.

		A	A	A		
		A	A	A		
D	D	E	E	E	E	E
F	F	I	I	L	M	M
N	N	N	N	N	O	P
		R	R	R		
		S	T	V		

Diese Buchstaben sollen derartig geordnet werden, daß daraus sechs siebenstellige Wörter entstehen, welche zur Hälfte wagrecht, zur Hälfte senkrecht gelesen werden.

Die wagrechten Reihen nennen: 1. einen hervorragenden deutschen Schriftsteller der Gegenwart, 2. eine vielverwendete Metallmischung, 3. eine Rolle aus Schillers Fiesco.

Die senkrechten Reihen nennen: 1. eine Dichtung von Byron, 2. eine hervorragende Wagnersängerin, 3. ein europäisches Volk.

193. Anagrammaufgabe mit Akrostichon.

1. Alumne	5. Regen	9. Ratzel	13. Staar
2. Busen	6. Ernte	10. Anger	14. Zaudern
3. Miene	7. Nadel	11. Rachen	15. Steinern
4. Meilhac	8. Teich	12. Thier	16. Vera.

Aus jedem der obigen Wörter soll dadurch ein neues Wort gebildet werden, daß nach Umstellung der Buchstaben noch ein Anfangsbuchstabe hinzugefügt wird: z. B. Murten = Zentrum.

Die neuen Wörter sind, aber in anderer Ordnung: 1. ein Frauenname, 2. ein männlicher Name, 3. eine Südfrucht, 4. und 5. zwei Städte in Preußen, 6. eine schwedische Insel, 7. ein schwedischer Dichter, 8. ein berühmter französischer Maler, 9. einer der berühmtesten Maler aller Zeiten, 10. ein deutscher Komponist, 11. eine Verwandte, 12. ein Fluß in Ostpreußen, 13. ein römischer Kaiser, 14. und 15. zwei Musikinstrumente, 16. eine altdeutsche Göttin, deren Namen in einem christlichen Feste erhalten ist.

Ist Alles gefunden, so nennen die ergänzten Anfangsbuchstaben einen beliebten Mitarbeiter unserer Zeitschrift.

C. L.

Lösungen der Räthsel und Aufgaben.

186. Bilderräthsel.

„Das Fahren und Reiten über diesen Vicinalweg ist verboten und wird mit einer Mark Strafe belegt."

187. Damespiel.

1. e3—d4 c5—e3 +
2. c3—b4 Da3—c5 +
3. g3—f4 beliebig
4. h4—d8 + + + + D gewinnt.

188. Arithmetische Aufgabe.

Das Lied hat 96 Verszeilen und 440 Worte.

Kartenaufgaben.

Skataufgabe Nr. 3.

Von **K. Buhle.**

Hinterhand verliert auf folgende Karte Grand mit Schneider und bekommt nur 12 Augen herein:

(r. W.) (e. D.) (e. Z.) (e. K.) (g. D.)

(g. K.) (r. D.) (r. K.) (s. Z.) (s. K.)

Wie sitzen und fallen die Karten?

Vom Büchertisch.

Franken, Constanze von: Katechismus des guten Tones und der feinen Sitte. Leipzig. Max Hesses Verlag 1890.

Gorder, Rudolf: Waidmanns Wandern, Lieben und Leiden. Lyrisch-vaterländische Dichtung. Stuttgart. Druck und Verlag von Emil Göder.

Land, Hans: Amor Tyrannus. Drama in einem Akt. Berlin 1889. Alfred H. Fried & Cie.

Hopp, E. O.: Medizinischer Humor. Berlin. Friedrich Pfeilstücker.

Kern, J. H. O.: Die Geißel der Südsee. Leben und Thaten eines Freibeuters der Jetztzeit, der reiferen Jugend erzählt. Mit Abbildungen von Johannes Gehrts. Leipzig. Ferdinand Hirt & Sohn. 1890.

Höcker, Oskar: Der Schiffsjunge des Großen Kurfürsten. Eine Erzählung aus dem siebzehnten Jahrhundert. Mit Abbildungen von A. von Rößler. Leipzig. Ferdinand Hirt & Sohn. 1890.

Pajeken, Friedrich J.: Bob der Fallensteller. Eine Erzählung aus dem Westen Nordamerikas. Mit Abbildungen nach Zeichnungen von Joh. Gehrts. Leipzig. Ferdinand Hirt & Sohn. 1890.

Augusti, Brigitte: Im Kampfe des Lebens. Eine Geschichte aus dem amerikanischen Leben. Nach der englischen Erzählung „Das Mädchen von Guinnebasset" von Sophie May für die deutsche Jugend bearbeitet. Mit Illustrationen. Leipzig. Ferdinand Hirt & Sohn. 1890.

— —: Gertruds Wanderjahre. Erlebnisse eines deutschen Mädchens im Elsaß, in Spanien, Italien und Frankreich. Mit Abbildungen von Otto Gerlach. Leipzig. Ferdinand Hirt & Sohn. 1890.

Heims, P. G.: Im Rauschen der Wogen, im Branden der Flut. Bilder aus dem Seemannsleben und von der Wasserkante. Leipzig. Ferdinand Hirt & Sohn. 1890.

Holmblad, Alexandrine von: Kleine Geschichten. Neue Folge. Hamburg. Verlagsanstalt und Druckerei A. G. (verm. J. F. Richter) 1890.

Goetze, Anna: Am Waldesrand. Märchen und Träume. Wismar. Hinstorffsche Hofbuchhandlung, Verlagsconto. 1890.

Salburg, E.: Neue Gedichte. Graz. Verlagsbuchhandlung „Styria". 1890.

Klöden, Friedrich: Die Quitzows und ihre Zeit oder die Mark Brandenburg unter Kaiser Karl IV. bis zu ihrem ersten Hohenzollernschen Regenten. Dritte Ausgabe bearbeitet und herausgegeben von Ernst Friedel. 3 Bde. Berlin. Weidmannsche Buchhandlg. 1890.

Hübner, Max: Maiglöckchen, Veilchen und Kornblumen. Erzählungen und Schilderungen aus dem Leben unseres Kaiserhauses. Für die deutsche Jugend gesammelt. Breslau. Franz Goerlich.

Dahnow, M.: Tante Hannas Sommerfreude. Eine Erzählung für Mädchen von 10—14 Jahren. Mit vier Farbendruckbildern nach Aquarellen von R. Knötel. Rathenow. Verlag von Max Babenzien.

Pederzani-Weber, Jul.: Der Große Kaiser und sein Jugendfreund. Leipzig. Verlag und Druck von Otto Spamer. 1890.

Briefkasten.

Alle auf den Inhalt dieser Zeitschrift bezüglichen Sendungen sind zu adressiren:
An das „Deutsche Verlagshaus" (Emil Dominik)
(Redaktion)
Berlin W. 10.
Victoriastraße 22.

Für die Rücksendung unverlangt eingesandter Manuskripte steht die Redaktion nur ein, wenn die nöthige Frankatur in Briefmarken gleichzeitig beigelegt ist.

J. K. Wien. Die Vertreter Edison's sind die allgemeine Elektricitäts-Gesellschaft, Berlin N., Schlegelstraße 26, sowie Heß, Wolff & Co., Wien IX., Porzellangasse 49. Die Phonographen-Puppen dürften durch Paul Trempler, Berlin C., Spandauer Brücke 1 zu beziehen sein. Flüssige Kohlensäure liefert die Aktien-Gesellschaft für Kohlensäure-Industrie, Berlin SW., Lindenstraße 20 21.

A. S. in Merseburg. Wir werden demnächst Ihren Wunsch erfüllen.

P. R. in Ruda O./S. Selbstverständlich war es ein absichtliches Irreführen. Die Lösung ist richtig.

M. S. in Breslau. Inzwischen haben Sie die Notiz wohl schon gelesen. Wurde abgelehnt.

Abb. 1: Rätselseite der Zeitschrift *Zur guten Stunde*.

1 *Zur guten Stunde*. Band VI (Heftausgabe), Berlin 1890

Am 13. März 1890 wird das undatierte[1] Heft 17 des dritten Jahrgangs der Zeitschrift *Zur guten Stunde* expediert; in der unpaginierten Beilage (Bogensignatur: III. Jhrg. XVII/B.) findet sich unter der Überschrift *Räthsel und Aufgaben* folgendes *Kreuzräthsel*:



Räthsel und Aufgaben.

192. Kreuzräthsel.

		A	A	A		
		A	A	A		
D	D	E	E	E	E	E
F	F	I	I	L	M	M
N	N	N	N	N	O	P
		R	R	R		
		S	T	V		

Diese Buchstaben sollen derartig geordnet werden, daß daraus sechs siebenstellige Wörter entstehen, welche zur Hälfte wagrecht, zur Hälfte senkrecht gelesen werden.

Die wagrechten Reihen nennen: 1. einen hervorragenden deutschen Schriftsteller der Gegenwart, 2. eine vielverwendete Metallmischung, 3. eine Rolle aus Schillers Fiesco.

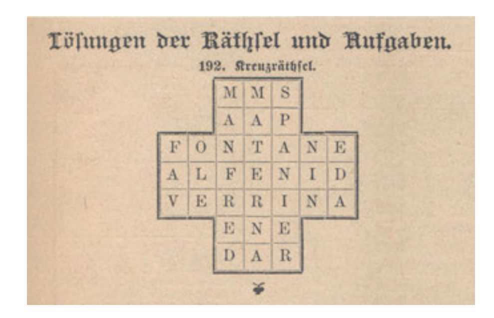
Die senkrechten Reihen nennen: 1. eine Dichtung von Byron, 2. eine hervorragende Wagnersängerin, 3. ein europäisches Volk.

Abb. 2: Kreuzrätsel. *Zur guten Stunde*, 13. März 1890.

In der Beilage (Bogensignatur: III. Jhrg. XIX/B.) zu Heft 19 vom 10. April 1890[2] findet sich dann die Lösung:

1 Zur Datierung dieser in verschiedenen Ausgaben ausgegebenen Zeitschrift (die wöchentlich erscheinende Nummern-Ausgabe ist ab November 1888 datiert; die vierzehntägig oder monatlich erscheinende Heftausgabe nicht) vgl. Wolpert 2009. So bringt, um nur ein Beispiel zu nennen, das am 13. März expedierte – am Donnerstag wurde ausgeliefert, am Samstag war der offizielle Verkaufstag – Heft 17 pünktlich zum Verkaufstag am 15. März den Artikel von Maximilian Harden: „Paul Heyse (zu dessen 60. Geburtstag am 15. März 1890)".

2 Heft XVIII wurde vierzehn Tage nach Heft XVII am 27. März 1890 ausgeliefert; offizieller Verkaufstag war Samstag, der 29. März. Es enthielt unter anderem den Hinweis: „Bismarck [...] feiert in diesen Tagen das Fest seines fünfundsiebzigsten Geburtstages." [Am 1. April 1890] (Sp. 247–252). Des Weiteren die Anzeige: „Berliner Tageblatt [...] Anfang April erhalten alle Abonnenten gratis einen sorgfältig bearbeiteten mit biographischen Notizen versehenen Reichstags-Almanach." (XVIII/B). Heft XIX wurde folglich wiederum zwei Wochen später, also am 10. April 1890, expediert.



Lösungen der Räthsel und Aufgaben.

192. Kreuzräthsel.

		M	M	S		
		A	A	P		
F	O	N	T	A	N	E
A	L	F	E	N	I	D
V	E	R	R	I	N	A
		E	N	E		
		D	A	R		

Abb. 3: Lösung des Kreuzrätsels. *Zur guten Stunde*, 10. April 1890.

2 *Zur guten Stunde*. Band VI und VII (Heftausgabe), Berlin 1890

Das letzte (am 14. August 1890 expedierte) Heft dieses dritten Jahrgangs der Zeitschrift *Zur guten Stunde* bringt in seiner Beilage (Bogensignatur: III. Jhrg. XXVIII/B.) dann ein Zahlenrätsel, bei welchem nun nicht mehr nur der Nachname Fontanes ein *Teil* der Lösung ist, sondern der Vor- und Nachname gemeinsam die gesuchte Lösung ergeben:



Räthsel und Aufgaben.

217. Bilderräthsel.

218. Zahlenräthsel.

1	2	3	4	5	6	7	8
11	14	4	**4**	16	10	4	16
4	1	**6**	6	**13**	4	1	8
16	**2**	6	4	4	**6**	1	9
13	8	4	11	5	13	**3**	2
4	**9**	15	5	7	9	13	**14**
6	13	**2**	2	4	2	**5**	14
17	2	5	**3**	5	**3**	17	2
2	6	7	6	**12**	6	4	1

Werden die hier eingetragenen Zahlen durch die entsprechenden Buchstaben ersetzt, so nennen die senkrechten Reihen: 1. einen dichtbelaubten Baum, 2. eine unscheinbare Pflanzenart, 3. eine Stadt im sächsischen Erzgebirge, 4. einen griechischen Dichter, 5. eine Stadt in Pommern, 6. einen berühmten Bau in Rom, 7. eine Bezeichnung für eine ungehörige Beschäftigung, 8. einen beliebten deutschen Dichter der Neuzeit.

Ist Alles richtig gefunden, so erscheint an den durch fettgedruckte Zahlen bezeichneten Stellen der Name eines hervorragenden deutschen Schriftstellers der Gegenwart. C. L.

Abb. 4: Zahlenrätsel. *Zur guten Stunde*, 14. August 1890.

Erst in der Beilage des am 4. September expedierten dritten Heftes des neuen vierten Jahrgangs[3] findet sich dann die Auflösung:



Lösung des Zahlenräthsels. (218.)

k	f	a	a	s	p	a	s
a	l	n	n	t	a	l	c
s	e	n	a	a	n	l	h
t	c	a	k	r	t	o	e
a	h	b	r	g	h	t	f
n	t	e	e	a	e	r	f
i	e	r	o	r	o	i	e
e	n	g	n	d	n	a	l

„Theodor Fontane."

Abb. 5: Lösung des Zahlenrätsels.
Zur guten Stunde, 4. September 1890.

Die Rätsel um einen „hervorragenden deutschen Schriftsteller der Gegenwart" in der Zeitschrift *Zur guten Stunde* haben also ihre Lösung gefunden. Das Rätsel „Theodor Fontane" aber ist trotz unzähliger Annäherungen bis heute nicht gelöst. Und dass es nicht gelöst ist und innerlich zugleich so „gelöst" wirkt, hat ganz wesentlich dazu beigetragen, dass sein dichterisches Werk, das auf eine ganz eigene und wundersame Weise das Rätsel „Mensch" – und nicht nur die Frauen sind „eben ein Rätsel" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 134) – offengehalten hat, bis heute lebendig geblieben ist und gewiss lebendig bleiben wird, solange überhaupt gelesen wird. „Das Dunkel, das Rätsel, die Frage bleibt." (GBA–Gedichte, Bd. 1, S. 42)

Literatur

Wolpert, Georg: *Herr von Ribbeck, Kaiser Friedrich* und *Eine Frau in meinen Jahren …* Datierungsfragen zu den Veröffentlichungen Theodor Fontanes in der Zeitschrift *Zur guten Stunde*. In: FBl. 87 (2009), S. 92–121.

Abbildungen

Abb. 1 bis 5
Bezeichnung: Seiten aus *Zur guten Stunde*
Quelle: Zur guten Stunde VI und VII (1890)
Rechte: Gemeinfrei

3 Zur Entschlüsselung dieses Datums – die ersten vier Hefte des vierten Jahrgangs wurden nicht vierzehntägig, sondern im Wochenrhythmus ausgegeben – vgl. Wolpert 2009, 111–112.

Anhang

Siglenverzeichnis

Fontanes Werke

Erstausgaben

F–Krieg 1870/71	Th[eodor] Fontane: Der Krieg gegen Frankreich 1870–1871. Bd. 1–2. Berlin: Decker 1873–1876.
F–Occupation	Theodor Fontane: Aus den Tagen der Occupation. Bd. 1–2. Berlin: Decker 1871.

Werkausgaben

AFA–Autobiogr. Schriften	Theodor Fontane: Autobiographische Schriften. Bd. 1–3/2. Hrsg. von Gotthard Erler, Peter Goldammer u. Joachim Krueger. Berlin, Weimar: Aufbau 1982.
AFA–Autobiogr. Schriften, Bd. 1	Bd. 1: Meine Kinderjahre. Bearbeiter des Bandes Gotthard Erler. Einleitung zu den autobiographischen Schriften Peter Goldammer.
AFA–Autobiogr. Schriften, Bd. 3/2	Bd. 3/2: Anmerkungen zu Band 3/1. – Register für die Bände 1–3/1. – Zeittafel. – Zu dieser Ausgabe. Bearbeiter des Bandes Gotthard Erler, Peter Goldammer u. Joachim Krueger.
GBA	Große Brandenburger Ausgabe. Begründet und hrsg. von Gotthard Erler. Seit 2014 fortgeführt von Gabriele Radecke und Heinrich Detering.
GBA–Autobiogr. Werk	Das autobiographische Werk. Hrsg. von Gabriele Radecke u. Heinrich Detering. Berlin: Aufbau 2014– [erscheint noch].
GBA–Autobiogr. Werk, Bd. 3	Bd. 3: Von Zwanzig bis Dreißig. Autobiographisches. Hrsg. von der Theodor Fontane-Arbeitsstelle, Universität Göttingen. (2014)
GBA–Erz. Werk	Das erzählerische Werk. Hrsg. in Zusammenarbeit mit dem Theodor-Fontane-Archiv Potsdam. Editorische Betreuung: Christine Hehle. Bd. 1–[erscheint noch]. Berlin: Aufbau 1997– [erscheint noch].
GBA–Erz. Werk, Bd. 1	
GBA–Erz. Werk, Bd. 2	Bd. 1–2: Vor dem Sturm. Roman aus dem Winter 1812 auf 13. Hrsg. von Christine Hehle. (2011)
GBA–Erz. Werk, Bd. 3	Bd. 3: Grete Minde. Nach einer altmärkischen Chronik. Bearb. von Claudia Schmitz. (1997)
GBA–Erz. Werk, Bd. 4	Bd. 4: L'Adultera. Novelle. Hrsg. von Gabriele Radecke. (1998)
GBA–Erz. Werk, Bd. 5	Bd. 5: Ellernklipp. Nach einem Harzer Kirchenbuch. Hrsg. von Christine Hehle und Christina Salmen. (2012)
GBA–Erz. Werk, Bd. 6	Bd. 6: Schach von Wuthenow. Erzählung aus der Zeit des Regiments Gensdarmes. Bearbeitet von Katrin Seebacher. (1997)
GBA–Erz. Werk, Bd. 7	Bd. 7: Graf Petöfy. Roman. Hrsg. von Petra Kabus. (1999)

https://doi.org/10.1515/9783110733235-037

GBA–Erz. Werk, Bd. 8	Bd. 8: Unterm Birnbaum. Bearb. von Christine Hehle. (1997)
GBA–Erz. Werk, Bd. 9	Bd. 9: Cécile. Hrsg. von Hans Joachim Funke u. Christine Hehle. (2000)
GBA–Erz. Werk, Bd. 10	Bd. 10: Irrungen, Wirrungen. Roman. Bearb. von Karen Bauer. (1998)
GBA–Erz. Werk, Bd. 11	Bd. 11: Stine. Hrsg. von Christine Hehle. (2000)
GBA–Erz. Werk, Bd. 12	Bd. 12: Quitt. Roman. Hrsg. von Christina Brieger. (1999)
GBA–Erz. Werk, Bd. 13	Bd. 13: Unwiederbringlich. Roman. Hrsg. von Christine Hehle. (2003)
GBA–Erz. Werk, Bd. 14	Bd. 14: Frau Jenny Treibel oder „Wo sich Herz zum Herzen find't." Roman. Hrsg. von Tobias Witt. (2005)
GBA–Erz. Werk, Bd. 15	Bd. 15: Effi Briest. Roman. Hrsg. von Christine Hehle. (1998)
GBA–Erz. Werk, Bd. 16	Bd. 16: Die Poggenpuhls. Roman. Hrsg. von Gabriele Radecke. (2006)
GBA–Erz. Werk, Bd. 17	Bd. 17: Der Stechlin. Roman. Hrsg. von Klaus-Peter Möller. (2001)
GBA–Erz. Werk, Bd. 20	Bd. 20: Mathilde Möhring. Nach der Handschrift neu hrsg. von Gabriele Radecke. (2008)
GBA–Gedichte	Gedichte. Bd. 1–3. Hrsg. von Joachim Krueger u. Anita Goltz. 2., durchges. u. erweiterte Aufl. Berlin: Aufbau 1995.
GBA–Reiselit. Werk	Das reiseliterarische Werk. Hrsg. von Gabriele Radecke und Heinrich Detering. Berlin: Aufbau 2017–[erscheint noch].
GBA–Reiselit. Werk, Bd. 2	Bd. 2: Jenseit des Tweed. Bilder und Briefe aus Schottland. Hrsg. von Maren Ermisch in Zusammenarbeit mit der Theodor Fontane-Arbeitsstelle, Universität Göttingen. (2017)
GBA–Tagebücher	Tage- und Reisetagebücher. Bd. 1–3. Berlin: Aufbau 1994–2012.
GBA–Tagebücher, Bd. 1	Bd. 1: Tagebücher. 1852, 1855–1858. Hrsg. von Charlotte Jolles unter Mitarbeit von Rudolf Muhs. (1994)
GBA–Tagebücher, Bd. 2	Bd. 2: Tagebücher. 1866–1882, 1884–1898. Hrsg. von Gotthard Erler unter Mitarbeit von Therese Erler. (1994)
GBA–Tagebücher, Bd. 3	Bd. 3: Die Reisetagebücher. Hrsg. von Gotthard Erler u. Christine Hehle. (2012)
GBA–Wanderungen	Wanderungen durch die Mark Brandenburg. Bd. 1–8. Berlin: Aufbau 1994–1997.
GBA–Wanderungen, Bd. 1	Bd. 1: Erster Teil. Die Grafschaft Ruppin. Hrsg. von Gotthard Erler u. Rudolf Mingau. 2. Aufl. (1994)
GBA–Wanderungen, Bd. 2	Bd. 2: Zweiter Teil. Das Oderland. Barnim-Lebus. Hrsg. von Gotthard Erler u. Rudolf Mingau. 2. Aufl. (1994)
GBA–Wanderungen, Bd. 3	Bd. 3: Dritter Teil. Havelland. Die Landschaft um Spandau, Potsdam, Brandenburg. Hrsg. von Gotthard Erler u. Rudolf Mingau. 2. Aufl. (1994)
GBA–Wanderungen, Bd. 4	Bd. 4: Vierter Teil. Spreeland. Beeskow-Storkow und Barnim-Teltow. Hrsg. von Gotthard Erler u. Rudolf Mingau. 2. Aufl. (1994)
GBA–Wanderungen, Bd. 5	Bd. 5: Fünf Schlösser. Altes und Neues aus Mark Brandenburg. Hrsg. von Gotthard Erler u. Rudolf Mingau unter Mitarbeit von Therese Erler. 2. Aufl. (1994)
GBA–Wanderungen, Bd. 6	Bd. 6: Dörfer und Flecken im Lande Ruppin. Unbekannte u. vergessene Geschichten aus der Mark Brandenburg. I. Hrsg. von Gotthard Erler unter Mitarbeit von Therese Erler. 4. Aufl. (1994)

GBA–Wanderungen, Bd. 7	Bd. 7: Das Ländchen Friesack und die Bredows. Unbekannte u. vergessene Geschichten aus der Mark Brandenburg. II. Hrsg. von Gotthard Erler unter Mitarbeit von Therese Erler. 4. Aufl. (1994)
GBA–Wanderungen, Bd. 8	Bd. 8: Personenregister Geographisches Register. Bearb. von Rita Reuter. (1997)
GBA–Theaterkritik	Theaterkritik 1870–1894. Bd. 1–4. Hrsg. von Debora Helmer und Gabriele Radecke in Zusammenarbeit mit der Theodor Fontane-Arbeitsstelle. Berlin: Aufbau 2018.
GBA–Theaterkritik, Bd. 1	Bd. 1: 1870–1877.
GBA–Theaterkritik, Bd. 2	Bd. 2: 1878–1882.
GBA–Theaterkritik, Bd. 3	Bd. 3: Kritiken 1883–1894 und weitere Texte.
GBA–Theaterkritik, Bd. 4	Bd. 4: Kommentare, Verzeichnisse und Register.
HFA	Theodor Fontane: Werke, Schriften und Briefe. Hrsg. von Walter Keitel u. Helmuth Nürnberger. Abteilung I–IV. München: Hanser 1969–1997.
HFA,III	Abt. III: Erinnerungen, ausgewählte Schriften und Kritiken.
HFA,III, Bd. 3/1	Bd. 3/1: Reiseberichte und Tagebücher. Erster Teilband Reiseberichte. Hrsg. von Helmuth Nürnberger unter Mitwirkung von Heide Streiter-Buscher. (1975)
HFA,III, Bd. 3/2	Bd. 3/2: Reiseberichte und Tagebücher. Zweiter Teilband Tagebücher. Hrsg. von Helmuth Nürnberger und Bernhard Zand unter Mitwirkung von Isabella Borinski, Gotthard Erler und Heide Streiter-Buscher. (1997)
HFA,III, Bd. 4	Bd. 4: Autobiographisches. Hrsg. von Walter Keitel. (1973)
NFA	Theodor Fontane: Sämtliche Werke. Bd. 1–24 und Supplement. München: Nymphenburger Verlagshandlung 1959–1975.
NFA, Bd. 5	Bd. 5: Unwiederbringlich. Hrsg. von Edgar Gross. (1959)
NFA, Bd. 17	Bd. 17: Aus England und Schottland. Unter Mitwirkung von Kurt Schreinert hrsg. von Charlotte Jolles. (1963)
NFA, Bd. 18	Bd. 18: Unterwegs und wieder daheim. Gesammelt von Kurt Schreinert, fortgeführt und hrsg. von Jutta Neuendorff-Fürstenau. (1972)
NFA, Bd. 18a	Bd. 18a: Unterwegs und wieder daheim. Anhang: Korrespondenzen, Kommentare, Register. Unter Heranziehung der von Kurt Schreinert gesammelten Materialien hrsg. von Jutta Neuendorff-Fürstenau. (1972)
NFA, Bd. 19	Bd. 19: Politik und Geschichte. Unter Mitwirkung von Kurt Schreinert hrsg. von Charlotte Jolles. (1969)
NFA, Bd. 21/1	Bd. 21/1: Literarische Essays und Studien. Teil 1. Gesammelt u. hrsg. von Kurt Schreinert. (1963)
NFA, Bd. 21/2	Bd. 21/2: Literarische Essays und Studien. Teil 2. Unter Heranziehung der von Kurt Schreinert gesammelten Materialien hrsg. von Rainer Bachmann u. Peter Bramböck. Nachwort u. Mitarbeit am Kommentar Hans-Heinrich Reuter. (1974)

NFA, Bd. 22/1	
NFA, Bd. 22/2	
NFA, Bd. 22/3	Bd. 22/1–3: Causerien über Theater. Teil 1–3. Unter Mitw. von Kurt Schreinert hrsg. von Edgar Gross [Teil 3: in Verbindung mit Rainer Bachmann]. (1964–1967)
NFA, Bd. 23/1	
NFA, Bd. 23/2	Bd. 23/1–2: Aufsätze zur bildenden Kunst. Teil 1–2. Gesammelt von Kurt Schreinert u. Wilhelm Vogt, fortgeführt u. hrsg. von Rainer Bachmann u. Edgar Gross. (1970)

Briefausgaben

GBA–FEF	Emilie und Theodor Fontane. Der Ehebriefwechsel. 1844–1898. Bd. 1–3. Hrsg. von Gotthard Erler unter Mitarbeit von Therese Erler. Berlin: Aufbau-Verlag 1998. (Große Brandenburger Ausgabe. Der Ehebriefwechsel; Bd. 1–3.)
FFried2	Theodor Fontane: Briefe an Georg Friedlaender. Aufgrund der Edition von Kurt Schreinert u. den Handschriften neu hrsg. u. mit einem Nachwort versehen von Walter Hettche. Mit einem Essay von Thomas Mann. Frankfurt a. M., Leipzig: Insel Verlag 1994.
FHer	Theodor Fontane: Briefe an Wilhelm und Hans Hertz 1859–1898. Hrsg. von Kurt Schreinert, vollendet u. mit einer Einführung versehen von Gerhard Hay. Stuttgart: Klett 1972.
FHey2	Der Briefwechsel zwischen Theodor Fontane und Paul Heyse. Hrsg. von Gotthard Erler. Berlin, Weimar: Aufbau 1972.
FLep2	Theodor Fontane – Bernhard von Lepel. Der Briefwechsel. Kritische Ausgabe. Bd. 1–2. Hrsg. von Gabriele Radecke. Berlin, New York: de Gruyter 2006. (Schriften der Theodor Fontane Gesellschaft; Bd. 5.1–5.2)
FMer	Die Fontanes und die Merckels. Ein Familienbriefwechsel 1850–1870. Bd. 1–2. (Bd. 1: 30. Juli 1850–15. März 1858. Bd. 2: 18. März 1858–15. Juli 1870.) Hrsg. von Gotthard Erler. Berlin, Weimar: Aufbau 1987.
FMF	Theodor Fontane und Martha Fontane. Ein Familienbriefnetz. Hrsg. von Regina Dieterle. Berlin, New York: de Gruyter 2002. (Schriften der Theodor Fontane Gesellschaft; Bd. 4)
FRod	Theodor Fontane: Briefe an Julius Rodenberg. Eine Dokumentation. Hrsg. von Hans-Heinrich Reuter. Berlin, Weimar: Aufbau 1969.
FJulRod	Briefe Julius Rodenbergs an Theodor Fontane. Hrsg., eingeleitet u. kommentiert von Walter Hettche. In: FBl. 45 (1988), S. 20–44.
FSt3	Theodor Storm – Theodor Fontane. Briefwechsel. Kritische Ausgabe. Hrsg. von Gabriele Radecke. Berlin: E. Schmidt 2011. (Storm-Briefwechsel; Bd. 19)
FWolf1	Theodor Fontanes Briefwechsel mit Wilhelm Wolfsohn. Hrsg. von Wilhelm Wolters. Mit neun Bildern und einem Faksimile. Berlin: Bondi 1910.
FWolf2	Theodor Fontanes Briefwechsel mit Wilhelm Wolfsohn. Hrsg. von Christa Schultze. Berlin, Weimar: Aufbau 1988.

FWolf3	Theodor Fontane und Wilhelm Wolfsohn – eine interkulturelle Beziehung. Briefe, Dokumente, Reflexionen. Hrsg. von Hanna Delf von Wolzogen u. Itta Shedletzky. Bearbeitet von Hanna Delf von Wolzogen, Christine Hehle u. Ingolf Schwan. Tübingen: Mohr Siebeck 2006. (Schriftenreihe wissenschaftlicher Abhandlungen des Leo Baeck Instituts; Bd. 71)
HFA,IV	Theodor Fontane: Werke, Schriften und Briefe. Abt. IV. München: Hanser 1976–1994.
HFA,IV, Bd. 1	Bd. 1: Briefe. 1833–1866 [recte: 1860]. Hrsg. von Otto Drude u. Helmuth Nürnberger. (1976)
HFA,IV, Bd. 2	Bd. 2: Briefe. 1860–1878. Hrsg. von Otto Drude, Gerhard Krause u. Helmuth Nürnberger unter Mitw. von Christian Andree u. Manfred Hellge. (1979)
HFA,IV, Bd. 3	Bd. 3: Briefe. 1879–1889. Hrsg. von Otto Drude, Manfred Hellge u. Helmuth Nürnberger unter Mitw. von Christian Andree. (1980)
HFA,IV, Bd. 4	Bd. 4: Briefe. 1890–1898. Hrsg. von Otto Drude u. Helmuth Nürnberger. Unter Mitw. von Christian Andree. (1982)
HFA,IV, Bd. 5/1	Bd. 5/1: Briefe. Register u. Kommentar. Teilbd. 1: Register. Hrsg. von Helmuth Nürnberger, bearb. von Walter Hettche. (1988)
HFA,IV, Bd. 5/2	Bd. 5/2: Briefe. Register u. Kommentar. Teilbd. 2: Kommentar. Hrsg. von Walter Hettche, Christian Klug, Helmuth Nürnberger u. Bernhard Zand. (1994)

Notizbücher

F–Notizbücher	Theodor Fontane: Notizbücher. Digitale genetisch-kritische und kommentierte Edition. Hrsg. von Gabriele Radecke. Göttingen 2015–[erscheint noch] (https://fontane-nb.dariah.eu/index.html).

Einzelausgaben

F–Fragmente	Theodor Fontane: Fragmente. Erzählungen, Impressionen, Essays. 2 Bde. Im Auftrag des Theodor-Fontane-Archivs hrsg. von Christine Hehle und Hanna Delf von Wolzogen. Berlin, Boston: De Gruyter 2016. Bd. 1: Texte. (2016.) Bd. 2: Kommentare. (2016)
F–Unechte Korr.	Theodor Fontane: Unechte Korrespondenzen 1860–1870. Hrsg. von Heide Streiter-Buscher. 2 Bde. Berlin, New York: De Gruyter 1996. Bd. 1: Unechte Korrespondenzen 1860–1865. (1996.) Bd. 2: Unechte Korrespondenzen 1866–1870. (1996)

Nachschlage- und Standardwerke der Fontane-Forschung

Bibliographie	Wolfgang Rasch: Theodor Fontane Bibliographie. Werk und Forschung. In Verbindung mit der Humboldt-Universität zu Berlin u. dem Theodor-Fontane-Archiv Potsdam hrsg. von Ernst Osterkamp u. Hanna Delf von Wolzogen. Bd. 1–3. Berlin, New York: De Gruyter 2006.
Chronik	Roland Berbig: Theodor Fontane Chronik. Projektmitarbeit 1999–2004: Josefine Kitzbichler. Bd. 1–5. Berlin, New York: De Gruyter 2010.
FBl.	Fontane Blätter.
F-Handbuch1	Fontane-Handbuch. Hrsg. von Christian Grawe u. Helmuth Nürnberger. Stuttgart: Kröner 2000.
F-Lexikon	Helmuth Nürnberger und Dietmar Storch: Fontane-Lexikon. Name – Stoffe – Zeitgeschichte. München: Hanser 2007.
HBV	Die Briefe Theodor Fontanes. Verzeichnis u. Register. Hrsg. von Charlotte Jolles u. Walter Müller-Seidel. Bearbeitet von Rainer Bachmann, Walter Hettche u. Jutta Neuendorff-Fürstenau. München: Hanser 1987.